

د. عطاء الله الأزمي



البعد التراثي في الكتابة الدرامية

scanned by jamal hatmal

د. عطاء الله الأزمي

البعد التراثي
في
الكتابة الدرامية

الكتاب: البعد التراثي في الكتابة الدرامية

النوع الأدبي: دراسة نقدية

المؤلف: الدكتور عطاء الله الأزمي

الهاتف: 0668779615 (212)

البريد الإلكتروني: elazami1965@gmail.com

الطبع والنشر: طوب بريس الرباط

الطبعة الأولى: 1437 هـ / 2016 م

الإيداع القانوني: 2016MO4783

ردمك: 978-9954-690-21-5

نشر هذا الكتاب بدعم من

وزارة الثقافة



"لقد كان ظهور المسرح المغربي نتيجة توفرنّا على التراث الفني والفلكلوري.....ورغم أسلوبه القديم، فإن هذا التراث كان قد ساعد على إعداد جمهور فتي، ربما كان بعيدا عن إدراك الفن الدرامي وأشكاله الأساسية، ولكنه قابل لاحتضانه ورعايته، بحكم تعوده المبكر على كثير من الفرجات".

د. حسن المنيعي

"أبحاث في المسرح المغربي"

إهداء

إلى روح والدتي .. وإلى والدي

إلى زوجي .. وولدي أمة الرحمان وإبراهيم

إلى رواد المسرح المغربي ..

قبل الاستقلال وبعده ..

مقدمة :

شكلت الظاهرة المسرحية - منذ القدم - مادة غنية للباحثين والدارسين، يتناولون أسبابها ودوافعها، ويسبرون أغوارها ومكوناتها، ويعرضون منجزها وتفاعلاتها، ويجلون واقعها وغامضها وخفيها، ويستقرئون حاضرها ومستقبلها، وي طرحون - بصدد ها - الأسئلة الحاملة والعالمية.

ولم يحظ جنس أدبي أو فني - باستثناء الشعر قديما والسرد حديثا - بمثل ما حظي به المسرح من عنايتهم واهتمامهم. ذلك، أن المسرح، علاوة عن كونه أبا للفنون، يعتبر ظاهرة كونية عرفتها مختلف الشعوب والبلدان، في فترات متفاوتة من تاريخ البشرية الطويل، ويتميز بلا محدودية مستوياته وأبعاده وآفاقه، فهو ملتقى الفنون والآداب والعلوم والأفكار والنظريات والمفاهيم... إنه ملتقى الإنسانية جمعاء.

وفي الدراسة التي نقدمها اليوم، نروم مقارنة الكتابة الدرامية بالمغرب خلال فترة ما قبل الاستقلال، مسلطين الضوء على ثوابتها وتغيراتها، في جانبها التراثي، نظريا وتطبيقيا، مستحضرين المراحل التي مرت بها هاتمة الكتابة، نشأة، ونضجا، حتى استوت بالصورة التي هي عليها اليوم.

وقد مثلت الأشكال الفرجوية التي شهدتها المغاربة، خلال فترات زمنية متباينة، (البساط - الحلقة - سيدي الكفي - سلطان الطلبة ...)، أولى البوادر للملامسة الظاهرة الفرجوية.

وإذا كانت هذه المظاهر الفرجية سابقة على التأسيس المسرحي بمفهومه الحديث، فإن انغراسها في التربة المغربية سمح بمراكمة تجارب ثرية، وتجريب صيغ وأشكال فنية كان لها أكبر الأثر على استواء أنواع مسرحية، كما ساهمت في تطوير الكتابة الدرامية، ووسمها بالخصوصية المحلية، بعد أن استغرقت ردحا من الزمن في تعقب النموذج الشرقي أو الغربي.

والحقيقة أن ملامح الكتابة الدرامية المغربية لم تظهر بشكل جلي خلال فترة ما قبل الاستقلال، باعتبارها مرحلة أولى لاقتحام هذا المجال، الذي كان أدباؤنا وكتابنا حديثي العهد فيه بالمسرح، وهذا ما يفسر نزوع الكتابات المسرحية الأولى - كما يشير إلى ذلك ذ. عبد القادر السميحي في كتابه " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " - إلى المآسي التاريخية أو الأسطورية الجاهزة، وغياب المحاولات الدرامية إلى تجاوز الأشكال التقليدية، والبعد عن الرؤية الرمزية الغائمة في أساطير التراث، لخلق أبعاد جديدة، على أساس اكتشاف الواقع بمنظور متطور يرتبط بالحدثة والمعاصرة بكل قضاياها الحية.

هاته الكتابة الدرامية التي ستعرف تحولات عميقة في مرحلة ما بعد الاستقلال، خاصة بعد أن مر الكتاب الدراميون بمراحل الاقتباس والترجمة والتأليف، ومارسوا التجريب المسرحي الذي سيقودهم إلى أشكال وصيغ فنية واضحة المعالم.

من هنا، كان لزاماً أن نعرض في فصل أول لبوادر نشوء المسرح المغربي وتظاهرات استنباته، ونخصص الفصول الموالية لقراءة في بعض النصوص المسرحية التي تؤرخ لمرحلة ما قبل الاستقلال.

الفصل الأول

بؤادر المسرح المغربي وتمظهرات استنباطه

تمهيد :

يكاد يجمع أغلب الباحثين والدارسين¹ للمسرح المغربي على أن بداياته الأولى قد تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية المشرقية - المصرية منها خاصة (فرقة محمد عز الدين، ونجيب الريحاني، وفاطمة رشدي، ويوسف وهي) - إلى المغرب في العشرينات من القرن الماضي.

وكان وصول فرقة محمد عز الدين، التي حملت اسم " جوق النهضة العربية " : "حدثا عظيما، ولقيت في كل مكان حلت به ترحيبا حارا، وتوجه لمشاهدتها العلماء والأدباء والوجهاء، ومثلت في القصر السلطاني، وأقامت شهورا متجولة في المغرب (٠٠٠) وكان حلولها في طنجة والرباط وفاس ومراكش مناسبة فتحت العيون على هذا الفن الجديد، وتضمنت الجرائد الصادرة آنذاك إشارات قصيرة عن تلك الجولة، وتحدث الناس عنها أمدا طويلا " ².

وهكذا، قدمت هاته الفرقة المسرحية، عند حلولها بالمغرب سنة 1923، عرضها المسرحي " صلاح الدين الأيوبي "، ولاقت نجاحا باهرا وتجاوبا كبيرا مع العديد من شرائح المجتمع المغربي آنذاك، وتلتها زيارات فرق أخرى كانت مواكبة لأحداث وطنية هامة.

¹ - نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : ذ.عبد الله شقرون، د.حسن المنيعي، ذ.عبد القادر السميحي، د.محمد الكفاط ، ذ.محمد أديب السلاوي، وغيرهم.

² - مجلة الفنون (المغربية)، مقال : " لمحات من تاريخ المسرح المغربي " بقلم عبد الله شقرون، السنة الثانية، العدد الأول والثاني (رمضان - شوال 1394 هـ / أكتوبر - نونبر 1974)، ص : 93.

لكن، ألم يعرف المغرب نشاطا مسرحيا قبل سنة 1923 ؟

أولا: البدايات الأولى للمسرح المغربي:

نتعدد الإجابات، بشأن الإرهاصات الأولى للمسرح المغربي، بتعدد الدراسات والأبحاث التي أنجزت حول تاريخ المسرح المغربي، وحول البدايات الحقيقية لما يمكن أن يطلق عليه مسرح بمفهومه الحديث.

لقد عرف المسرح المغربي، شأنه في ذلك شأن المسرح في باقي البلدان العربية، أشكالاً فرجية متعددة، اصطلاح البعض على تسميتها بالأشكال "الما قبل مسرحية" (*)، والمتمثلة أساساً في فرجات شعبية مثل البساط، سلطان الطلبة، سيدي الكتفي.

ويمكن "أن نشير إلى وجود عدد من الأشكال المسرحية التي كانت تمتاز على الخصوص بحيوية دافعة، وتحمل المسرة إلى قلوب الذين كانوا يشاهدون العروض المسرحية في مناسبات خاصة، من هذه الأشكال: مسرح "الحلقة" و"البساط" و"سلطان الطلبة"، و"سيدي الكتفي" ³.

ومن ثم "فلا غرابة أن يكون المسرح المغربي من أول المسارح العربية التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل، لأن علاقته بهذه

(*) - من بينهم د. حسن المنيعي.

³ - حسن المنيعي: "أبحاث في المسرح المغربي"، منشورات الزمن، سلسلة شرفات الزمان، الكتاب الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (يناير 2001)، ص: 20.

الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كما تؤكد ذلك بعض الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في المغرب " ⁴.

وفي الاتجاه نفسه يذهب د. عباس الجراري ⁵ ، حين يؤكد على أن العرب والمغاربة قد أبدعوا خلال التاريخ ألوانا مختلفة ومتطورة من المسرح، وكان بذلك متأصلا عندهم.

والحديث هنا عن بعض فنون الفرجة الشعبية ذات الروابط الوشيحة بفن التمثيل التي سادت بالمغرب ردحا لا يستهان به من الزمن، وهي إرهافات أولى وبذور جنينية مولدة لما سيكون عليه المسرح المغربي لاحقا. فقد " كانت هذه المظاهر الدرامية السابقة على المسرح تناجا شعبيا صرفا يعبر من خلالها الشعب، بعفوية وبساطة، عن وعيه ووجدانه ويحقق تسليته وفرحته " ⁶.

إن هاته العفوية والبساطة، التي تمثلت في تلقي المغاربة لهاته المظاهر الدرامية أو الأشكال الفرجوية، تطرح إشكالية منهجية في تسمية التظاهرات الدرامية السابقة مسرحا بالمعنى المحدد للمسرح، رغم اشتغال بعضها على أوليات المسرح كالممثلين والجمهور والنص والملابس والديكور، وغيرها.

⁴ - حسن بحراوي : " المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيو ثقافية " ، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1994)، ص : 10.

⁵ - عباس الجراري : " الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها "، الجزء الأول، مكتبة المعارف، الرباط ، الطبعة الأولى (فبراير 1979)، ص : 269.

⁶ - محمد عزام : " المسرح المغربي " (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1987)، ص : 10.

ولهذا، تعد هذه المظاهر الدرامية أو الأشكال الفرجوية - على الأرجح - " محاولات مسرحية جنينية، أو أشكالا درامية فطرية كانت نتاج شروطها التاريخية، ولم يكن بإمكانها أن تتحرر من بيتها أو تتجاوز شروطها التاريخية لتصل إلى المستوى الدرامي الذي بلغه المسرح الإغريقي مثلا " ⁷.

ويؤكد ذ. محمد أديب السلاوي على أن العديد ممن يشتغلون بالبحث الأدبي والتاريخي يرون بأن فن المسرح قد عرف بالمغرب ومورس قبل أن تحمله رياح المثاقفة النهضة، وقبل أن يمهد له الاستعمار الفرنسي والإسباني بنياته ومؤسساته وبعثاته الثقافية والعسكرية، إذ أن المسرح كطقس احتفالي، كان وما يزال فطرة راسخة عند الشعب المغربي، وشكلا من أشكال وعيه وشعوره ⁸.

وبناء عليه، و " في إطار المفهوم الواسع لفن " الفرجة " / المسرح، يكون المغرب قد عرف سلسلة من الأشكال الفرجائية القرية من الطقس المسرحي، والتي تجذرت عبر تاريخه الحضاري في تراثه الشفاهي (...) وإذا كانت هناك صعوبة منهجية تعترضنا في تسمية هذه " الفرجات " مسرحا بالمعنى الإغريقي، فإن اعتمادها (...) يجعلها قرية (...) من محاولات مسرحية جنينية، وشكلا دراميا فطريا قابلا للصقل والتطوير " ⁹.

ويعتبر د. حسن المنيعي بأننا " إذا استثنينا بعض القوالب " الما قبل - مسرحية " التي عرفها المغرب عبر مراحل تاريخية، والتي تتجلى في " البساط " و " الحلقة "

⁷ - المرجع نفسه، ص : 10.

⁸ - محمد أديب السلاوي : " المسرح المغربي : البداية والامتداد "، دار ويلي للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى (1996)، ص: 7.

⁹ - المرجع نفسه، ص : 7.

"سيدي الكنتي"، وحفلات "سلطان الطلبة"، فإن المسرح بمفهومه الأوربي لم يدج في حياتنا الفنية إلا في بداية الثلاثينات من هذا القرن (يقصد القرن العشرين)، وقد اجتاز في هذه الفترة مرحلة صراع عنيف بين رواده وبين إدارة الاستعمار الأجنبي" ¹⁰.

إذن، فالذين أرخوا للمسرح المغربي يجعلون سنة 1923 موعدا تاريخيا للبخارية مع هذا الوافد الجديد (المسرح) بشكله الحديث، ويؤكدون وجود بوادر مسرح مغربي تشكلت من خلال ممارسة مجموعة من الطقوس الاحتفالية والفرجات الشعبية، وإن كانت بعض الدراسات ترجح أن تكون البدايات قبل هذا التاريخ بكثير أو قليل، من ذلك ما ورد في كتاب "المسرح المغربي قبل الاستقلال" للدكتور مصطفى بغداد، في معرض الحديث عن انطلاقة الحركة المسرحية بمجموعة من المدن المغربية (فاس، طنجة، تطوان، الرباط، سلا، الدار البيضاء...)، "سبقت الإشارة إلى أن مدينة طنجة كانت سباقة إلى المسرح، ويرجع ذلك إلى سنة 1920 كما ثبت ذلك بعض الأبحاث والدراسات والتي تؤكد ظهور هذا الفن في مدينة طنجة قبل غيرها من المدن المغربية" ¹¹.

¹⁰ - حسن المنيعي: "آفاق مغربية" (مجموعة مقالات عن الأدب والفن)، المطبعة الوطنية، مكّاس، (نونبر 1981)، ص: 58.

¹¹ - مصطفى بغداد: "المسرح المغربي قبل الاستقلال"، منشورات الرهان الآخر، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (ماي 2000)، ص: 62.

وعن انطلاقة الحركة المسرحية بتطوان، فقد: "عرفت المسرح قبل غيرها من المدن المغربية، وذلك يرجع إلى التاريخ الذي نزع فيه جماعة من المورسكيين إلى المغرب، وهو سنة 1670 م، إلا أن المسرحيات التي كان يقدمها هؤلاء كانت باللغة الإسبانية"¹².

هاتان القولتان تبرزان أن السبق التاريخي، الموماً إليه، يتعلق بوجود المسرح بالمغرب، وليس بممارسة المغاربة له في تلك الفترة، وإلا فلماذا تضمنت القولة الثانية الإشارة إلى أن المسرحيات كانت تقدم باللغة الإسبانية ؟

وتعزيزاً لهذا التصور، تورد بعض الروايات التاريخية أن أول مسرح بني بمدينة تطوان هو مسرح إيزابيل الثانية سنة 1860 م، وأول مسرح بني بطنجة هو مسرح سيرفانطيس سنة 1913 م، لكن هاتين البنائيتين المسرحيتين اللتين كانتا تشهدان تقديم عروض مسرحية وأنشطة ثقافية وفنية وترفيهية، نظمت بها بادئ الأمر لفائدة الإسبان المقيمين بالمغرب، ولقطة نخبوية محدودة من المغاربة.

حقيقة، يعتبر وجود البنية المسرحية والفرق والعروض المسرحية مؤشراً على تماهي الوعي المسرحي، إلا أن الأقلية من المغاربة بهاتين المدينتين أو من خارجهما هي التي اقترنت من المستعمرين الإسبان، وتجاوبت مع فنونهم وآدابهم وطرق عيشهم.

وهذا بالذات ما يبرر حركية المسرح العربي بالمغرب في فترة لاحقة، حيث إن " المسرح الذي انتشر في المغرب حينئذ كان بصفة عامة هو المسرح الأجنبي، من حيث أصله والمترجم إلى اللغة العربية الفصحى، وإذا ما تجاوزنا هذا النطاق فإلى

¹² - المرجع نفسه، ص : 71.

بعض المسرحيات التي تقلد المسرحيات الغربية في تأليفها (...) وقد أخذ بعض المغاربة يقومون هم أيضا بترجمة بعض الآثار الأجنبية " ¹³ .

ومع ذلك، " فالمقارنة تبرز، من هذه الوجهة، المسرح العربي المغربي رغم تأخره في النشأة، على أنه لم يكن متأخرا عن منزلة عصره، بل كان موجودا وقائم الذات " ¹⁴ .

يقول الدكتور حسن المنيعي : " نستطيع القول إن سنة 1923 هي أول فترة سجلت ميلاد المسرح بالمغرب، وإن كان البعض يرجع هذا الميلاد إلى سنة 1912 التي شهدت تشييد مسرح " سيرفانطيس " بطنجة " ¹⁵ . كما يعتبر أنه " مهما اختلف الناس في ظروف نشأة المسرح بالمغرب، فإن علينا أن نقر بأن مرور الفرق الأجنبية كانت سبب كل التحولات الهادفة التي عرفها فن الدراما في إفريقيا الشمالية " ¹⁶ .

إن استقراءنا لهاته الروايات والآراء النقدية المتراكمة والمتباينة، يفضي بنا إلى الخلاصات الآتية :

(1) - إن أي دراسة تاريخية للنشاط المسرحي، في ارتباطه بالمجتمع المغربي، تنطلق من سؤال النشأة قبل سؤال الارتقاء؛

¹³ - عبد الله شقرون : " فجر المسرح العربي بالمغرب "، منشورات اتحاد الدول العربية، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والطباعة، تونس (1988)، ص : 53.

¹⁴ - المرجع نفسه، ص : 111.

¹⁵ - حسن المنيعي : " أبحاث في المسرح المغربي "، ص : 39.

¹⁶ - المرجع نفسه، ص : 40.

٢ - إن هذا السؤال طرح وجهات نظر مختلفة، تكاد تتفق على أن المسرح
تحتة وافدة رمت بها بحار الغرب، وأطل من نافذة الشرق، فهو نتاج ثقافي جديد ولده
الصدام الحضاري بين الشرق والغرب؛

(3) - إن وضعية النشوء مرتبطة بظرفين متقاطعين، هما ظرف البناية،
وظرف الممارسة :

أ) - ظرف البناية :

الذي لازم الاستعمار والحماية، حيث انهر المغاربة بالبناية الإيطالية كرافد ثقافي
جديد، حملة الاستعمار الإسباني كما حمل معه البندقية، فلم ينسجم الوجدان الوطني مع
هذه الثقافة، لأنها منهج الآخر، وهي عمران وحماية أكثر منها ثقافة وتلاحق،

ب) - ظرف الممارسة :

وهو الذي تزامن مع نشوء فرق مسرحية تسعى إلى ممارسة المسرح بشكله
الفني المعروف، وكانت سنوات العقد الثاني من القرن العشرين هي زمن المخاض
والولادة؛

(4) - إن منظور البداية في التأريخ النقدي للتجربة المسرحية بالمغرب، أفرز

مدرستين :

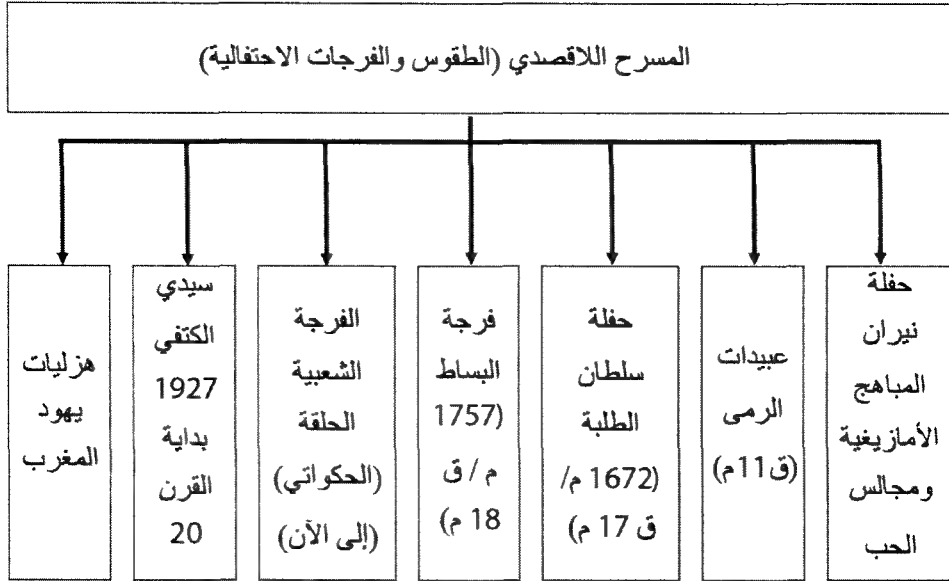
أ) - مدرسة تضع رسم البداية في طنجة باعتماد ظرف البناية؛

ب) - مدرسة تؤرخ للجذور بمدينة فاس معتمدة ظرف الممارسة؛

(5) - إن وضعية البداية تفرض البحث عن تمهيدات ما قبل البداية، والتي

كشفت عن خصوبة فرجوية متعددة ومتنوعة.

لقد ظلت عملية تحديد هوية الفن المسرحي بالمغرب رهينة بالشرط التاريخي،



وبالظروف التي أنتجت. ولهذا، نجد هذه الممارسة - في بدايتها - قد تنوعت بين تأسيس الفرق المسرحية وتلمس القواعد الفنية الأولى وترسيخها، عبر خلق بوادر التأليف المسرحي، مروراً بالترجمة والاقتباس.

ثانيا : القواعد الفنية الأولى وسبل ترسيخها:
(أ) - تأسيس الفرق المسرحية :

شهدت الساحة المغربية، مباشرة بعد زيارة فرقة محمد عز الدين، حركة مسرحية دؤوب، تمثلت أساسا في تأسيس فرق مسرحية بدأت تتنازل بمختلف المدن المغربية (طنجة، تطوان، العرائش، القصر الكبير، فاس، مكّاس، الرباط ، سلا، الدار البيضاء...).

ويجمع العديد من الباحثين على أن مدينة فاس قد كانت سباقة إلى ممارسة المسرح من خلال " جوق التمثيل الفاسي " و " جمعية قدماء ثانوية المولى إدريس "، حيث ساهم

عدد من الشبان المنتسبين إليهما في تنشيط الحركة الثقافية والفنية بفاس، وبغيرها من المدن المغربية الأخرى، فشكل ذلك حدثا بارزا، ونهضة أدبية وفنية حركت العقول وشغلت الأقلام. ومما قيل حولها، ما كتبه صلاح أبو رزق في " رواية صلاح الدين بالدار البيضاء"، بجريدة "السعادة": "وأخذت نهضة إحياء فن التمثيل العربي في هذه البلاد تنهض من سباتها الذي استولى عليها بضعة سنين بعد نهضتها الأولى (١٩٠٠) وبرزت إلى الميدان يقودها نخبة من شباب مدينة فاس الزاهرة الذين أحرزوا على نصيب وافر من العلم والثقافة في المدارس الحديثة الراقية. وأعني بهم أعضاء جمعية قدماء تلاميذ المدرسة الثانوية الإسلامية الفاسية، وكلهم من أبناء البيوتات المجيدة في فاس" 17 .

تؤشر هذه القولة على وجود بواذر الفن المسرحي، وعلى أن الأمر يتعلق بإحياء هذا الفن، وإخراجه من حالة جموده وركوده.

وإذا كنا هنا نمثل بالحركة المسرحية بمدينة فاس، من خلال " جوق التمثيل الفاسي " أو " جمعية قدماء تلاميذ ثانوية المولى إدريس " (*)، فليس ذلك تبخيسا للفرق والجمعيات المسرحية المغربية الأخرى، فأدوارها ومساهماتها مما يجب الوقوف عنده كذلك، وليس للسبق التاريخي فقط (تأسست سنة 1924)، بل كون " العديد من الملاحظين اتفقوا على أن ثانوية المولى إدريس بفاس كانت أول قاعدة انطلقت منها التجربة المسرحية الأولى، ذلك أن تلامذتها كانوا يعبئون أولا من طرف الفرق الأجنبية، لتأدية بعض الأدوار، وثانيا لأن قدماء الثانوية بالذات كانوا يعبرون عن

17 - جريدة السعادة المغربية، عدد الثلاثاء 16 يراير 1932.

(*) - حملت هاته الفرقة مسميات عدة، خاصة بعد انقسامها إلى فرقتين: " الجوق الفني " و " جوق النهضة العربية ".

رغبتهم في إيجاد مسرح مغربي، فكان أن وصلوا إلى غايتهم، بفضل ثقافتهم المزدوجة واستيعابهم للتقنيات التي اكتشفوها " ¹⁸ .

وكانت مسرحية " صلاح الدين الأيوبي " لنجيب الحداد أولى الأعمال التي قدمتها هاته الفرقة، بل إن العديد من الفرق المسرحية، التي تأسست تباعا عبر مدن مختلفة يربوع المملكة، اتخذت من النص/ العرض المسرحي " صلاح الدين الأيوبي " نموذجا أوليا بارزا لإعداد عروضها المسرحية، لما يتضمنه من حمولة وطنية وسياسية تلتقي والوضعية التي كان يعيش عليها المجتمع المغربي تحت نير الاستعمار، و " كانت الفرق الأولى التي تأسست في فاس وطنجة ومراكش والرباط والدار البيضاء وغيرها من المدن المغربية بحاجة إلى نصوص مسرحية ترضي طموحها في استغلال المسرح كواجهة نضالية، وترضي الجمهور المتعطش إلى هذا الفن الجديد " ¹⁹ .

إن تأسيس الفرق المسرحية المغربية الأولى، تم بدافع وتشجيع من المثقفين والمناضلين السياسيين، الذين رأوا في الفن المسرحي خدمة للأدب العربي، وتهذبا للذوق العام، وتوتيرا للوعي السياسي الوطني ²⁰ .

¹⁸ - حسن المنيعي : " أبحاث في المسرح المغربي "، ص : 43.

¹⁹ - محمد الكفاط : " بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات "، دار الثقافة، مطبعة النجاح

الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1407 - 1986)، ص : 78.

²⁰ - محمد أديب السلاوي: " المسرح المغربي : البداية والامتداد "، ص : 16.

نماذج من الفرق المسرحية المنتشرة عبر مدن مختلفة من المغرب في
مرحلة التأسيس :

الفرقة المسرحية	المدينة	تاريخ البدايات الأولى
الجوق الطنجي للتمثيل العربي	طنجة	1928
الجوق المغربي للتمثيل العربي	الرباط	1928
الجوق السلاوي للتمثيل	سلا	1928
جمعية الهلال الطنجية	طنجة	1929
فرقة الهلال	الدار البيضاء	1929
فرقة المغرب التطواني	تطوان	1930
الجوق الفاسي	فاس	1931
فرقة جمعية الطالب	تطوان	1932
فرقة هواة المسرح	تطوان	1936
جمعية قدماء تلاميذ ثانوية مكّاس	مكّاس	1936
فرقة جمعية الطالب المغربية	القصر الكبير	1936
فرقة شعلة الفن	تطوان	1940
فرقة طلبة جامع بن يوسف	مراكش	1942
جمعية قدماء تلاميذ ثانوية محمد الخامس	مراكش	1943
الفرقة الأدبية للتمثيل	العرائش	1943
فرقة المدرسة القرآنية	أصيلا	1946

والأكيد أن الواجهة النضالية، الفاضحة لنوايا المستعمر وأساليه ومناوراته العدائية للأفكار التنويرية التحررية، اعتبرت محكا حقيقيا للسياسيين والأدباء والفنانين على حد سواء، " فإذا كان تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية قد أدى برواده إلى العمل ضمن قنوات سياسية، فإن هذا التجذر اعتمد في الأساس على نصوص عربية ذات نزعة سلفية (صلاح الدين الأيوبي، نجيب الحداد) تعبر عن مواقف وطنية محمومة تنادي بالتغيير والمطالبة بالاستقلال. وهذا يعني أن البداية إبان فترة الاحتلال كانت ترتبط بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية " ²¹.

فكيف جاءت إذن التعبيرات المسرحية خلال هاته الفترة ؟

ب - بوادر التأليف المسرحي :

يعتبر الحديث عن بوادر التأليف المسرحي موضوعا شاسعا مترامي الأطراف، ذلك أن مختلف البلدان العربية، ومن بينها المغرب، دأبت زمنا طويلا على انتهاج طريق الترجمة والاقتباس عن الريرتوار العالمي، وإن كانت بعض إنتاجاتهم قد صنفت في باب التأليف، وما هي إلا اقتباسات مثل مسرحية " الحياة فداء الغرام " لنجيب الحداد، والمقتبسة عن "روميوجوليت " أو مسرحيته الرائدة " صلاح الدين الأيوبي " والتي اقتبسها عن رواية "التعويذة " لوالتر سكوت. وكذلك الشأن بالنسبة لبعض المسرحيين المغاربة الأوائل، الذين كتبوا مسرحيات في تلك الفترة المبكرة معتمدين على التراث أو التاريخ العربي، أو على قصص ومسرحيات مشرقية، ونسبوها لأنفسهم معتبرينها من

²¹ - حسن المنيعي : " المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة) ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز، فاس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة محمد الخامس، فاس، الطبعة الأولى (نوفمبر 1994)، ص : 8.

تأليفهم، باستثناء كتاب معدودين، من بينهم الأديب المناضل محمد القري الذي ألف مسرحيات مستلهما فيها الوضعية التي كان يعيشها بلده.

إن تأسيس الفرق المسرحية، فتح عهد التأليف المسرحي بالمغرب، حيث قام بعض أعضاء هاته الفرق، بعد تجريبهم لأسلوبي الترجمة والاقتباس، بمبادرات فردية وجماعية في مجال الكتابة المسرحية، نستطيع القول بأنها كانت متزامنة مع هذين الأسلوبين ومتلازمة معهما. إذ علاوة " عن المسرحيات المترجمة أو المقتبسة التي اهتدى إليها الشبان المغاربة الرواد في عالم المسرح ما بين أواخر العشرينات وطيلة الثلاثينات وما بعدها من القرن العشرين الميلادي، كانت هناك، خلال تلك الفترة الزمنية، محاولات واجتهادات في الكتابة المسرحية التأليفية " ²².

ويشير الدكتور محمد الكفاط ، إلى أنه : " إذا كانت الفرق المسرحية قد اتخذت النموذج الغربي كنطلق لها، فإن الفرق المغربية اعتمدت على المسرحيات الشرقية المتأثرة بالغرب، ثم اتصلت مباشرة بالمسرحيات الغربية والفرنسية بصفة خاصة، والموليرية بصفة أخص. وربما كان للصلة بين النموذجين الشرقي والغربي أثر في توجيه المغاربة الأوائل نحو المسرح الفرنسي " ²³.

لذلك، لم ينطلق الرواد الأوائل فيضا من غيض، بل وجدوا أمامهم نماذج مسرحية مشرقية معتمدة بدورها على مسرحيات غربية. ولا غرابة في ذلك، ما دام مجال الكتابة المسرحية قد أسس منذ القدم على أسس التلاحق بين الأمم والشعوب، في إطار مبدأ

²² - عبد الله شقرون : " الثقافة المسرحية " ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى (دجنبر

2000) ، ص : 125 ، 126.

²³ - محمد الكفاط : " بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثلاثينات " ، ص : 78.

تلاقي الحضارات. فتأثير المسرحيات الشرقية على الكُتّابات المسرحية الأولى أمر واقع، سواء على مستوى التأليف والشكل المسرحي عموماً، أو على مستوى التقنيات والأداء، وطرق التشخيص والتبليغ.

ومع ذلك، ظلت الرغبة ملحة عند المسرحيين المغاربة في إبداع مسرحيات مغربية صرف، فظهرت مباريات التأليف التي كان الإعلان عن ميلاد أولها من لدن "جمعية قدماء المدرسة الثانوية الفاسية" خلال سنة 1929، تغيّت منح الراغبين في المشاركة فرصة المساهمة خدمة للفن المسرحي، وتزويد الفرق المسرحية والخزانة المغربية بإنتاجات مسرحية محلية، مع ترك الحرية للكُتاب في معالجة المواضيع التي يقترحونها، تراجيدية كانت أم هزلية.

وقد شهدت هاته المباراة متابعة صحافية انفرادية واستثنائية، من لدن الصحف والمجلات في تلك الفترة الزمنية المبكرة من تاريخ المسرح المغربي، حيث طرحت قضايا من قبيل العلاقة بين المسرح والأدب، ومفهوم رجال المسرح للآداب، وارتباط منزلة الأدب بقيمة إنتاجات رواده وإبداعاتهم.

ويمكن القول بأن هاته التجارب الأولى كانت مستمدة من النماذج المسرحية المشرقية والمغربية، كما كان أغلبها معتمدا على الخطابة والسرد التاريخي، ملتزما بالقضايا الوطنية والمواضيع ذات البعد التراثي والتاريخي، لحداثة هاته التجارب أولاً، ولتضييق الخناق عليها ثانياً من لدن المستعمر الفرنسي، الذي وقف بالمرصاد لكل المحاولات الجادة التي تنمي وعي المواطنين، وتؤجج مشاعرهم خدمة للقضية الوطنية، فأضفى المسرح يشكل

واجهة أساس لخدمة الحركة الوطنية، والنضال ضد المستعمر، وضد مشاريعه الاستلاية التي سعت إلى تدمير خصوصية الشعب المغربي.

وكان بدهيا أن تنحو مختلف الفرق المسرحية المنحى نفسه، باعتبار التجربة واحدة متمثلة في النضال من أجل استقلال المغرب وتحرره الوطني، وهذا " ما جعل الوعي السياسي والديني والفني، في هذه المرحلة (1912 - 1956) كوعي جماهيري يمثل القوة التي كانت تمارس نفوذها على العملية التاريخية، وتدفع إلى الفعالية والممارسة " ²⁴.

ورغم أن مباريات التأليف المسرحي لم تساهم في تحقيق انتعاشة كبرى لحركة التأليف خلال هاته الفترة، فإنها قد رست - في المقابل - تقليدا للكتابة الدرامية، سيكون نواة للطفرة النوعية التي سيعرفها المسرح في مرحلة لاحقة.

ومهما يكن، فقد " بذل أولئك الرواد المغاربة جهدا جهيدا في محاولة تكوين رصيد مسرحي لمجموعاتهم، وحاولوا بالتالي أن يكونوا في مستوى المؤلفين العرب وغير العرب الذين شاهدوا لهم نماذج من إنتاجاتهم، وأرادوا تقليد الشكل المتبع في تأليف المسرحيات " ²⁵.

ولا ننسى في هذا المقام، الإشارة إلى المركز المغربي للأبحاث المسرحية/ الدرامية بالمعمورة بالرباط (تأسس سنة 1953)، الذي كانت وزارة الشبيبة والرياضة تنظم به مجموعة من التداريب الوطنية لقائدة ثلة من المهتمين بالجال الفني عامة، والمسرحي على

²⁴ - عبد الرحمان بن زيدان : " المقاومة في المسرح المغربي "، (سلسلة دراسات تحليلية 6)، دار النشر المغربية،

الدار البيضاء (1985)، ص : 47.

²⁵ - عبد الله شقرون : " الثقافة المسرحية " ، ص : 128.

وجه الخصوص، بتأطير من خبراء فرنسيين كان أبرزهم أندري فوازان، حيث تم تنظيم ورشات على شكل محترفات (Ateliers)، تضمنت التشخيص والإخراج وتقنيات المسرح والكتابة.

وقد عملت هاته الورشات على ترسيخ قواعد التأليف الدرامي، من خلال التقنيات الآتية :

(1) - إشراك كل من الممثل والمخرج في عملية التأليف، وهي ما اصطلح على تسميتها بالكتابة المباشرة؛

(2) - نسخ الحوارات التي كان المتدربون يبتكرونها أثناء ارتجالهم، من أجل الوصول إلى المشاهد، وهي تقنية الارتجال؛

(3) - اعتماد التراث الشعبي المحلي وفق مواضيع واختيارات مشروطة، تدعم وجود الحماية وتساندها؛

(4) - إيجاد كتابة مسرحية نوعية، تجمع بين الأصالة والمعاصرة، من خلال عملية البحث، والتصنيف، والتبويب، والتنقيب، داخل التراث العالمي والعربي معاً. كما كان لهذه الورشات الفضل في إكساب عدد من المؤلفين (أمثال المرحومين ذ. الطيب العليج و ذ. الطيب الصديقي)، القدرة على ممارسة الكتابة الدرامية، وإغناء المكتبة المسرحية المغربية.

ومن بين المسرحيات التي أنتجتها ورشة التأليف المسرحي : " عماليل بجا "، " المعلم عزوز"، " الشطاب"، " عمي الزلط"، وغيرها.

يقول د. عبد الرحمان بن زيدان : " ساهمت التدريبات التي أشرف عليها أندري فوازان في ترسيخ الاهتمام بالتأليف المسرحي، وساعدت على رسم أفق الكتابة المسرحية التي تعرف كيف تبني مكانها وفق خصوصيات الكتابة الدرامية، اعتمادا على التراث الشعبي المحلي، وهو ما كرس شكل ممارسة واضحة المعالم في التأليف وفي الإخراج (٠٠٠) في الوقت الذي كان المسرح المغربي الوطني قبل الاستقلال يسير بالتأليف المسرحي نحو عروبيته وقوميته ومواضيعه الوطنية، كان المسرح الشعبي يتأسس بالتدريبات التي وضع لها الفرنسيون اختيارات مشروطة بوجودهم في المغرب"²⁶.

وبهذا، نستطيع أن نتحدث عن ورشتين للتأليف الدرامي بلورتهما الحركة الوطنية والوجهة النضالية للرسالة المسرحية :

(1) - الورشة العلنية :

التي تدعمها الحماية، وتؤسسها كرد فعل على الاتجاه النضالي للمسرح الوطني؛

(2) - الورشة السرية :

التي جعلت التأليف الدرامي قضية وطنية، فعمل المؤلف الدرامي فيها لا يختلف عن عمل المقاوم في معركة التحرير.

يقول د. محمد الكفاط : " إذا كان المسرح المغربي لم ينعم بالحرية إلا فترة قصيرة، وهي الفترة التي تمتد من سنة 1923 إلى سنة 1934، وهي حرية نسبية، فإنه مع ذلك ظل طيلة فترة الحماية ملتزما بالقضايا الوطنية، ونشر الوعي في صفوف الجماهير

²⁶ - عبد الرحمان بن زيدان : " مرجعيات التأليف المسرحي في المغرب : المنطلقات والأفق المسدود "، موقع إلكتروني: http://www.benzidaneabderra_hmane.ma/ECRIT:URE_maroc.html ، ص : 4.

مباشرة كلما وجد إلى ذلك سبيلا، وبالاحتيال على الرقيب إذا لم يجد وسيلة غيره، وبذلك ضمن لنفسه البقاء كفن لا يتقرض وإنما يتكيف ويتأثر ويؤثر ويتطور ويستمر"²⁷.

إذن، فالتأليف المسرحي في طور تكوينه، تجاذبه نزعتان :

نزعة استعمارية : تجعل من المسرح سلاحا تضليليا ينأى بالوجدان المغربي عن قضيته الأولى؛

ونزعة نضالية : تصدت لهذا الخناق بواسطة مبدأ " التقية الفكرية "، الذي يستلهم الرمز كوسيلة للتعبير عن الفكر النضالي، وعن الرؤيا السياسية والاجتماعية الداعية إلى التغيير، فأصبح المسرح يمتح من المواضيع التاريخية الإسلامية.

وفي إطار هذا الصراع، نبت مسرح جدي ومتين، علاوة عن اتخاذه متعة أدبية، بل ساهم في نهضة وطنية ثقافية وفكرية، وشكل الأعمدة التي سيقوم عليها صرح المسرح المغربي على امتداده.

ج - الترجمة والاقتباس :

لا شك أن التحديد المصطلحي، والتدقيق اللغوي والمفاهيمي، يحلي الكثير من الغموض والتعارض، أو التقارب والتباين، بين المصطلحات والمفاهيم المتداولة، سواء في الحقول الأدبية والمعرفية بوجه عام، أو في الحقل الفني على وجه الخصوص.

1 - الاقتباس (Adaptation) :

²⁷ - محمد الكعاط : مرجع سابق، ص : 99.

جاء في "لسان العرب"، فصل "القاف": "قبس : القبس : النار. والقبس : الشعلة من النار، واقتباسها الأخذ منها (...) وكذلك اقتبست منه نارا، واقتبست منه علما أيضا أي استفدته. قال الكسائي : واقتبست منه علما ونارا سواء، قال : وقبست أيضا فيهما. وفي الحديث : من اقتبس علما من النجوم اقتبس شعبة من السحر. وفي حديث العرباض : أتيناك زائرين ومقتبسين أي طالبي العلم ، (...) وأتانا فلان يقتبس العلم فأقبسنه أي علمناه..."²⁸.

وفي معجم "مصطلحات الأدب" : "الاقتباس هو إعادة سبك عمل في لكي يتفق مع وسيط آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"²⁹. أما في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" فمصطلح الاقتباس يعني "إدخال المؤلف كلاما منسوباً للغير في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو للاستدلال، على أنه يجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن وإبرازه بوضعه بين علامات تنصيص أو بأية وسيلة أخرى"³⁰. وفي قاموس "المنهل"³¹ تدل كلمة (Adaptation) على الاقتباس الذي يفيد التكيف، ونقل نتاج أدبي إلى المسرح أو السينما، أما الذي يقوم بعملية الاقتباس فتطلق عليه تسمية **Adapteur** أي المكيف أو الموفق أو المقتبس.

²⁸ - ابن منظور الإفريقي المصري : "لسان العرب" ، المجلد السادس، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر،

بيروت (بدون تاريخ)، ص : 167.

²⁹ - مجدي وهبه : "معجم مصطلحات الأدب" ، مكتبة لبنان، بيروت (1974)، ص : 35.

³⁰ - مجدي وهبه وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت (1979)،

ص: 34.

³¹ - سبيل إدريس : "المنهل" (قاموس فرنسي عربي) ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية والثلاثون (عام

2004) ، ص : 36.

في حين نجد كلمة (Adaptation) في " المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض " ³² تعني الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة، إذ يعتبر عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد، وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتاب بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة، وهذا ما يطلق عليه بالعربية اسم الاقتباس (...). ويقوم الإعداد في المسرح على تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي، وذلك من خلال تحويل مادة سردية (حكاية أو أسطورة أو رواية أو واقعة) أو مادة وثائقية (مذكرات، وثائق) أو غيرها، بحيث تقدم على شكل أفعال وحوارات (...). كما أن الاقتباس هو أخذ الخطوط الرئيسة للحكاية أو الفكرة، وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما.

وإذا عدنا إلى كتاب (Dictionnaire du théâtre) ³³ لمؤلفه Patrice Pavis ، فكلمة (Adaptation) عنده، هي عملية تنقيح وتغيير عمل أدبي أو جنس إبداعي من شكل لآخر، كأن نحول رواية إلى مسرحية أولا، وكونه اشتغالا دراماتورجيا انطلاقا من نص مسرحي ثانيا، واعتباره ترجمة أو نقلا وفيما إلى حد ما ثالثا، حيث يستعمل الاقتباس غالبا بمعنى الترجمة (Traduction)، مما يصعب عملية رسم حدود بينهما. ويميز باتريس بافيس في الأخير بين

³² - ماري إلياس وحنان قصاب حسن " المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض " (عربي - إنجليزي - فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة أولى (1997)، ص : 44، 45، 46.

³³ - Patrice PAVIS : "Dictionnaire du théâtre", Edition revue et corrigée, préface Anne Ubersfeld, Dunod, Paris (1996), pp:12,13.

مصطلحي (Adaptation و Traduction)، حيث تُنقيد الترجمة بالنص الأصلي، في حين يشغل الاقتباس في فضاء أرحب.

ويفهم من كلام (Pavis)، أن مصطلح الاقتباس مرتبط بالفن الدرامي أكثر من سواه، ويقصد به الإعداد المسرحي، أو ما اصطلح عليه بالعمل الدراماتيورجي بوجه من الأوجه، كما قد يعني حرية " المؤلف الثاني " في تقديم تأويلات وتحويلات نصية متعددة للعمل الأصلي.

وهناك من يعتبر الاستنبات (Transplantation)³⁴ اقتباسا، بحجة أن هناك نصوصا تقتبس لتصبح " استنباتا "، أو انصهارا في النصوص الأصلية.

وقد يكون الاقتباس من لغة أجنبية إلى اللغة العربية، أو من اللغة العربية نفسها، دون تقيد إجباري بأسماء شخصيات النص الأصلي الذي قد لا يكون دراميا، إذ أن ما يبقى من النص الأصلي هو إطاره العام. وبناء عليه، يعتبر الاقتباس تصرفا وتحويرا للنص الأصلي، بهدف ملاءمته مع وضع جديد، قد يكون سياسيا أو اجتماعيا.

إن الاقتباس إعداد، وليس ترجمة أو تأليفا، والدوافع إليه متعددة، ومن أسسه مبدأ الملاءمة، أي محاولة جعل النص المقتبس متلائما ومتكيفاً مع الوضع الجديد. هاته الملاءمة وهذا التكيف هما اللذان أديا إلى وجود كلمات من قبيل التمصير، والمغربة، والتونسة، واللبنة، وغيرها.

³⁴ - أحمد بلخير: "المصطلح المسرحي عند العرب"، البوكل للبطاعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى (1999)، ص: 168، 169.

2 - الترجمة :

ورد في " لسان العرب " ، في باب (رجم) : " الترجمان والترجمان : المفسر ، وقد ترجمه وترجم عنه ، وهو من المثل الذي لم يذكر عند سيبويه . قال ابن جني : أما ترجمان فقد حكيت فيه ترجمان ، بضم أوله (...) ويقال : قد ترجم كلامه إذا فسرهُ بلسان آخر ، ومنه الترجمان ، والجمع التراجم " ³⁵.

وفي " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " نجد الترجمة ، النقل (TRANSLATION) تعني : " إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا . ومع قدم الترجمة قدم الأدب نفسه هناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفيا ، ومن يرون التصرف ، ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد أن يتذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح ، ومن يرونها ضرورة لا بد منها في نشر القيم الثقافية العالمية " ³⁶.

وتقابل كلمة (Traduction) في قاموس " المنهل " نقل وترجمة ، وكذا قولنا (La traduction de la pensée de qqn) أي تفسير أفكاره ³⁷.

أما Patrice Pavis ³⁸ فيتناول في تعريفه الترجمة المسرحية (Traduction théâtrale) ، معتبرا أن إنصاف نظرية الترجمة المسرحية (...) يستلزم أخذ وضعية التلفظ بعين الاعتبار . ولكي تتصور صيرورة الترجمة المسرحية ، علينا

³⁵ - ابن منظور ، " لسان العرب " ، المجلد الثاني عشر ، ص : 229 .

³⁶ - مجدي وهبه وكامل المهندس : " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " ، ص : 54 .

³⁷ - سهيل إدريس ، " المنهل " ، ص : 1216 .

³⁸ - Patrice Pavis : " Dictionnaire du théâtre " ، pp: 384,385 .

أن نساءل في الآن ذاته مؤرخ الترجمة والمخرج أو الممثل، والتأكد من تعاونهم، وإدماج فعل الترجمة الذي هو أكثر اتساعاً من إخراج نص درامي.

ونعتبر أن الترجمة هي نقل نص درامي من لغة أجنبية إلى اللغة العربية، مع المحافظة الضرورية على أسماء الشخصيات، والمواقف، والأحداث، والزمان والمكان والإرشادات المسرحية، إن وجدت.

كما يحدث كثيراً، عند تقديم نص مسرحي مترجم، أن يلجأ المترجم، أو المعد، إلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان، أو السياق بأكمله، لهذه الغاية. وفي هذه الحالة، يحول النص عبر الترجمة إلى اللغة النثرية، أو يترجم شعراً، مع ما يفترضه ذلك من تصرف.

وإذا استقرأنا صيغ تداول مفهومي الاقتباس والترجمة في المسرح المغربي، سنجد أنهما قد استعملتا متجاورين لمصطلحات ومفاهيم أخرى، كالترتيب، والمغربة، والتعريب. فكلية التريب في المسرح المغربي، وظفت كلما تعلق الأمر بإخضاع النص المنقول لثقافة المقتبس، والسعي نحو تحويره حتى يصبح قريباً من الجمهور المغربي.

في حين استعملت كلمتا التعريب والمغربة، كلما تم التأكيد على لغة النص المنقول. فالمغربة تشدد على استعمال العامية، في حين ينص التعريب على استعمال اللغة العربية الفصحى داخل عملية تحوير النص المسرحي، ومحاولة تقريبه إلى البيئة العربية.

أما مصطلح الترجمة، فعانيه تباين بين النقل الحرفي للنص دون التصرف فيه، بحيث يصبح تطابقا حيا للنص الأصلي المنقول من لغة أخرى معنى وأسلوبا، وبين النقل الذي يترك بصماته واضحة على النص الأصلي بواسطة التحوير والتصرف.

فما هي أنسب الدلالات إلى نصوصنا المسرحية المغربية المنقولة عن الشرق أو الغرب ؟

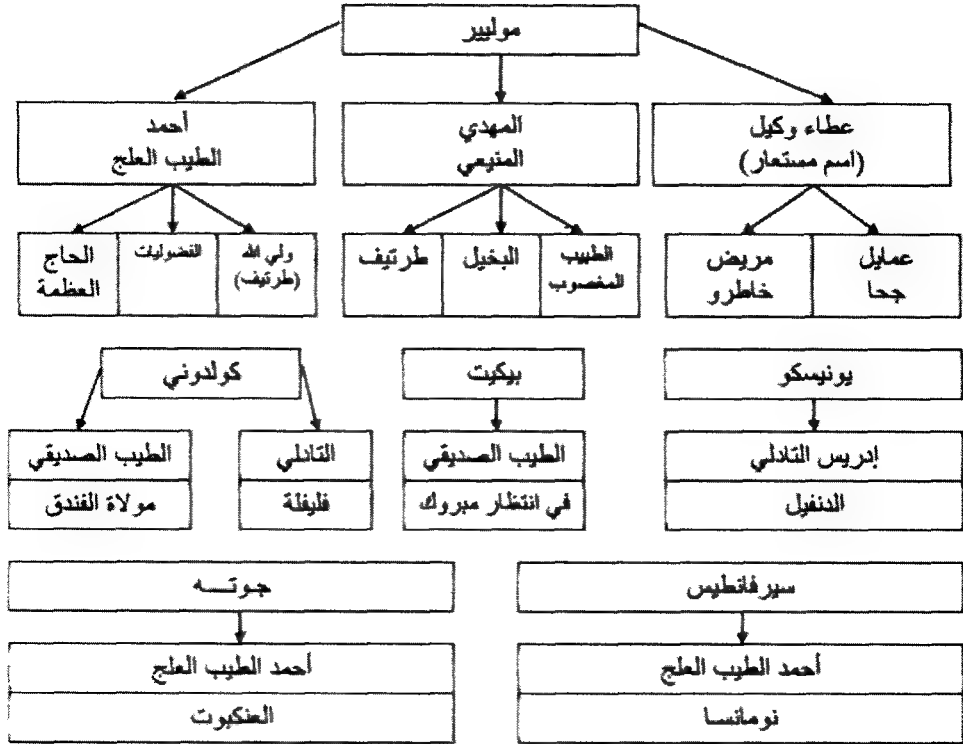
يقدم الدكتور محمد الكفاط³⁹ حكما واضحا في ذلك، حينما يقر بأن كلمة الاقتباس هي أقرب المعاني التي يمكن أن نحكم بها على النص المغربي المنقول عن الغرب أو الشرق، وذلك بالنظر إلى أسلوب النقل ووسيلته التي اعتمدت عنصر التقريب والتعريب والمغربة، وكذا وسيلة التحويل والتحوير.

إن هذا الحديث عن المسرح المغربي، يجد حاجته الملحة في التلاحق الثقافي بين الحضارات والشعوب، ويتولد صداه ملحا داخل التجربة المسرحية المغربية، وهي تترعرع وتنشأ في حضن الاقتباس والترجمة. وبهذا، كان الاقتباس والترجمة البتة التي زرعتها هاته التجربة في بدايتها، وسعت إلى احتضانها وتخصيبها، مع مراعاة ووفرة إنتاجية وإبداعية.

وقد قدم د. محمد الكفاط مقارنة إحصائية للنصوص المقتبسة، وعيا منه بضرورة إجراء نقد مصاحب للظاهرة.

³⁹ - محمد الكفاط ، مرجع سابق، ص : 43، 44.

ونقدم هنا نماذج لبعض المسرحيات المقتبسة وأصحابها المقتبسين،
والمقتبس عنهم⁴⁰ :



وإذا ما استقرأنا هاته المقاربة النقدية للظاهرة، سنقف على مدرستين للاقتباس :

⁴⁰ - نفسه، ص : 45، 46، 47.

أ) - مدرسة جيل الرواد :

التي اعتمدت الاقتباس كوسيلة تأسيس مرحلية، تجعل المسرح المغربي يطلع على اللعبة الدرامية، ويفتح آفاقها المعرفية، ويعمل على تخصيصها داخل الثقافة المغربية، بواسطة الترجمة المباشرة للروائع المسرحية العالمية.

وكانت أكثر القضايا ارتباطا بالرح، القضية الاجتماعية، وأكثر المسرحيات ارتباطا بالمسرح المغربي، مسرحيات مولير، وذلك راجع لأسباب ودوافع تابعة من ظروف تاريخية مرحلية، نجلها في ما يأتي :

(1) - عالمية شخصية مولير، وقابليتها للانصهار والذوبان ضمن ثقافات مختلفة؛

(2) - ارتباط مسرحيات مولير بالقضايا الاجتماعية التي تناسب المجتمع المغربي، كقضية الشعوذة والدجل؛

(3) - نمط الشخصيات الموليرية التي تعمل على تأجيج الصراع الدرامي، ووضع المفارقات، مع أسلوب الضحك الساخر.

ب) - مدرسة ما بعد الاستقلال :

التي جعلت الاقتباس ضرورة فنية، وإجراء تقنيا تجريبيا، ينقلنا إلى عالم الإبداع والتأصيل، فكانت تجربتنا أحمد الطيب العلي والطيب الصديقي رائدتين في مجال الاقتباس، وقد كانت "عملية المغربة التي انخرط فيها العلي والصديقي، صيغة متقدمة (...)" خاصة أنها قربت النص المسرحي الأجنبي من السياق المغربي عن طريق

إضفاء ملامح مغربية على شخصها ووقائعها ولغتها، وأيضاً عن طريق إسقاط مقاطع منها وإضافة أخرى⁴¹.

إن إدراج الأستاذ الطيب العليج في مجال الاقتباس، جاء نتيجة القفزة النوعية التي قدمها في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وهو يسعى نحو تحويل النصوص المسرحية العالمية، وتغييرها، ومغربتها، بشكل يجعلها متجاوبة مع المتلقي المغربي.

لكن أهم سمة وصفت بها مدرسة ذ. أحمد الطيب العليج في الاقتباس، هي الولع بمسرحيات موليير، حتى اعتبره د. محمد الكفاط مولير المغرب، اقتداءً بـ يعقوب صنوع، الذي لقب بمولير مصر.

أما مدرسة الأستاذ الطيب الصديقي، فجاءت أكثر رصانة، لأنها تابعة من ثقافة علمية وإلمام واسع بالمسرح، فكان الاقتباس إبداعاً وموهبة خلاقة، وإعداداً للجمهور المغربي حتى يتقبل الأعمال المسرحية العالمية، من خلال تجربة المسرح العمالي المؤودة أو المعطلة، وتجربة المسرح البلدي التي خلقت عمق التجربة الإبداعية، وشساعتها.

وإذا كانت أسئلة الاقتباس عند المدرسة الأولى ظاهرة صحية تابعة من الظرف التاريخي وسؤال المرحلة، حيث استجابت لدوافع متعددة، نذكر منها:

- (1) - سد الفراغ الثقافي وفتح باب الاطلاع على الفن الوافد وكشف خباياه؛
- (2) - الهروب والانسحاب من واقع الرقابة الذي فرضته ظروف الحماية، فجاء نص الآخر منفذاً طبعياً لنصنا الجاد بعد أن انتهت مدة صلاحيته النقدية، ذلك " أن

⁴¹ - حميد اتباتو: " المسرح الاحترافي المغربي : الهوية والتباسات الانتساب " ، Publisud، الطبعة الأولى

(2004)، ص : 101.

النصوص التي ترجمت أو اقتبست قبل الاستقلال كان أصحابها يخفونها عن عين الرقيب"⁴²؛

(3) - ندرة التأليف الدرامي.

إذا كانت هذه الأسئلة كذلك، فإنه مباشرة بعد الاستقلال، سيصبح التأليف والتأصيل معبرين عن سؤال ملح، ومطلب جوهري، لتقديم إنتاج مغربي صميم، يعكس البيئة المحلية، ويجسد تطلعاتها وهمومها، ويتحرر من التبعية.

ولقد نبع السؤال التأصيلي من دافع الرغبة في تحقيق التماهي بين جنس من الفنون، غريب عن جسم هذه الأمة، وبين خصوصياتها. يقول الدكتور حسن المنيعي: " بناء على هذا التأرجح المأسوي بين إنجازات الآخر وطرح إمكانية إثبات الذات عبر مواصفات فعل مسرحي له خصوصيته العربية، ظهرت بعض المبادرات الدرامية التي تحدوها رغبة ملحة في خلق المغايرة وابتداع أشكال جديدة تمتد جذورها في التراث العربي، كما تلتقي في بعض وجوهها مع معطيات المسرح الغربي"⁴³.

ومن ثم، طرحت إشكالية الانعتاق والانفتاح والتأصيل، وتحقيق الذات وصيانتها، أسئلة مختلفة ومتباينة⁴⁴، من قبيل:

* كيف يمكن للمسرح أن يطرح علاقته بالمجتمع المغربي؟

⁴² - محمد الكفاط، مرجع سابق، ص: 72.

⁴³ - " التأصيل في المسرح العربي من خلال حركة النص " (النص الاحتفالي نموذجاً)، للدكتور حسن المنيعي، مجلة الوحدة، عدد مزدوج 95/94، يوليو أغسطس 1992، ص: 72.

⁴⁴ - مجلة " ضفاف "، العدد السابع، (مايو 2004)، ص: 3.

* كيف يمكن للمسرح أن يمثل الهوية المغربية مسرحيا ؟

* كيف يمكن للمسرح أن يتوقع من إشكالات الذات والآخر والأزمة والتبعية

والمؤسسة والهامش ؟

* كيف يمكن للمسرح بالمغرب أن يطرح موقفه الإنساني والقومي والوطني ؟

* كيف يمكن للمسرح بالمغرب أن يصوغ قضاياها الفكرية والجمالية ؟

* كيف يمكن للمسرح أن يتعامل مع سؤال المرجعية ؟

ومن هذا المنطلق، نتساءل عن خصوصية التأليف الدرامي في هذه الفترة، وعن

صور بنائه.

وقد ارتأينا أن نخصص مبحثا تطبيقيا لقراءة نماذج للنصوص المؤلفة خلال هاته الفترة، رغم غنى المكتبة المسرحية قبل الاستقلال بالمقتبسات، إذ أن بعض الرواد قد ضاقوا ذرعا بالاعتماد المفرط على المسرحيات المشرقية، فسعوا إلى خوض غمار التأليف بإنتاجات مسرحية، مثل : " انتصار البراءة " لمحمد الزغاري، و " الرشد بعد الغي " و " المنصور الذهبي " لمحمد بن الشيخ، و " الأوصياء " لمحمد القري، و " الانتقام " لمحمد السراج، و " قف أيها المتهم " لعبد الواحد الشاوي، وكذا مسرحيات : " اليتيم المهمل والثري العظيم أو العلم وتناجيه " لمحمد القري، أو " الوليد بن عبد الملك " لمحمد الحداد، و " انتصار الحق بالباطل " لعبد الخالق الطريس موضوع دراستنا التحليلية في هذا المقام.

الفصل الثاني :

قراءة في مسرحية
"اليتيم المهمل والمثري العظيم"
أو "العلم ونتائجه" لمحمد القري
من خلال ملخصها

أولا : محمد القري⁴⁵ : مسيرة مناضل ورائد في التأليف المسرحي :

عرفت مدينة فاس ولادة المناضل الوطني والفقيه والشاعر الأديب والمسرحي محمد القري عام 1897 م (*)، حيث نئلذ في المرحلة الابتدائية على يد والده، ثم بالكّاب القرآني. وكان التحاقه بجامعة القرويين في سن الرابعة عشر دارسا ومتخصصا في العلوم اللغوية والنحو والفقه والآداب العربية وتاريخها، واعتبر من طلبتها وفقهائها الأوائل الذين تشبعوا بثقافتها التقليدية إلى جانب انفتاحهم على حياة التجديد والعصرنة، ومواكبة التطورات التي كان يشهدها المغرب خلال فترة العشرينات من القرن الماضي، والانخراط الفعلي المباشر، والمساهمة المبدعة في أشكال فنية مستحدثة - لم يعرفها المغاربة من قبل - من خلال الكّابات الأدبية والفنية المختلفة.

إن الدعوة إلى الانفتاح والتجديد حمل لواءها بعض علماء القرويين كذلك، خاصة أولئك الذين كان لهم ارتباط وثيق بدعاة الحركة السلفية في المشرق العربي، وبجمعية العلماء بالجزائر، نذكر منهم- على سبيل المثال لا الحصر - أبا شعيب الدكلي، ومحمد بن العربي العلوي. وقد كان تأثير هذا الأخير قويا على كاتبنا محمد القري، حيث وسم طريقة تفكيره، ومساره التكويني والحياتي، والإبداعي في وقت لاحق.

ومن ثم، " فإن محمد القري وإن كان ابن جامعة القرويين العتيقة، فإن نسائم التجديد التي كانت قد بدأت تهب خفيفة على هذه المؤسسة وقوية على الساحة العامة، قد تغلغت في أعماقه وعملت عملها سواء على ميوله الأدبي أو على توجهه الإصلاحي

⁴⁵ - محمد أديب السلاوي : المسرح المغربي البداية والامتداد"، ص : 44، 45.

(*) - هناك من يجعل ولادته سنة 1900.

والاجتماعي. لذلك لم تكن طبيعة تكوينه تجعله يجد صعوبة في التجديد والريادة في عدد من الفنون الحديثة في البلاد مثل الصحافة وكتابة المقالة والشعر الاجتماعي والتأليف المسرحي " 46 .

وهكذا، تفتقت مواهبه، وجادت قريحته الشعرية في سن مبكرة بقصائد وطنية كان ينشرها بمجلة " المغرب " ، وعمل مراسلا بجريدة " السعادة " لمدة من الزمن، كما بدأ نجمه يسطع في سماء الشعر من خلال مشاركاته في المنتديات الأدبية التي كانت تنظم باستمرار. وقد كانت له مساهمة في تأسيس أول جمعية ثقافية مغربية، هي "جمعية قدماء تلاميذ ثانوية المولى إدريس"، إلى جانب مثقفين آخرين، وذلك سنة 1921. كما أسس سنة 1923 أول فرقة مسرحية مغربية " جوق التمثيل الفاسي "، وعرفت السنة نفسها إبداع أول نص مسرحي له. ولعل زيارات الفرق الفنية والمسرحية الغربية والمشرقية للمغرب، " قد كان لها الأثر الواضح على الحياة المسرحية المغربية عامة، وحياة محمد القري خاصة، إذ تحول في هذه الفترة من عالم شاعر إلى مؤلف مسرحي، ومنظر في المجال الثقافي، يحمل لواء الدعوة إلى تأسيس الفرق المسرحية، وتوجيه شباب المدارس والمعاهد والجامعات الأصيلة إلى التمثيل ... وإلى تنشيط العمل المسرحي خدمة للقضية الوطنية " 47 .

وفي خضم الأحداث التي شهدتها المغرب، غداة تقديم إدارة الاستعمار " للظهير البربري "، الذي هدفت من ورائه خلق جو الفرقة بين المواطنين المغاربة من عرب

46 - رشيد بناني : " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي : محمد القري "، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء (2001)،

ص : 12.

47 - محمد أديب السلاوي : مرجع سابق ، ص : 38.

وبربر، تزعم - مع العديد من الشباب الوطنيين - مظاهرات شعبية مناوئة للمستعمر الفرنسي بمدينة فاس، أدت إلى إلغاء هذا النظام التشريعي الاستعماري الغاشم. ولا غرو في ذلك، فقد كان أحد أبرز أعضاء الحركة الوطنية المغربية، وخاصة الجماعة الوطنية السياسية التي أطلقت على نفسها اسم " كتلة العمل الوطني "، علاوة عن علو كعبه في مجال الأدب عامة، والكتابة المسرحية على وجه الخصوص.

ونظرا لنضاله الوطني والفكري المتصاعد، تم اعتقاله سنة 1935 من لدن السلطات الاستعمارية بتهمة " التحريض على الثورة "، وأصدرت المحكمة العسكرية حكما عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة.

عرفت سنة 1937 نهاية المناضل الوطني والشاعر الأديب والكاتب المسرحي محمد القري، حيث توفي رحمه الله شهيدا بـمعتقله بالصحراء المغربية الشرقية، ومع وفاته ضاعت معظم كتاباته الأدبية والمسرحية، ولم يتبق سوى شذرات مما سجلته الصحافة في بعض مقالاتها، أو ما روي شفها عن مجاليه. ومن ثم، شكل غياب متنه المسرحي عائقا أمام الدارسين والباحثين لمقاربة كتبه الدرامية وأسلوبه الفني، مقارنة موضوعية وشاملة.

ومع ذلك، يمكن القول بأن محمد القري قد ساهم في تأسيس المسرح المغربي، حيث كان من الأوائل الذين أثروا مجال التأليف المسرحي، من خلال أعماله الأولى الموجهة أساسا لفرقة قدماء تلاميذ ثانوية مولاي إدريس بفاس. وقد اعتبر " من أوائل الرواد في هذا الباب الشاعر محمد القري. إن هذا الأديب وهب حياته للفن، واتصل بالفرق الوطنية الناشئة، فكان يمدّها بإرشاداته، ويسبك الروايات التي تقتبسها، ويضع لها

الحوار والأناشيد المناسبة، وألف عدة روايات منها (اليتيم المهمل) التي مثلت على مسارح المغرب غير ما مرة، ولولا استشاده في أوائل هذا العهد، لأتى منه كاتب مسرحي أصيل⁴⁸.

وهكذا، فقد دأب كاتبنا المناضل والشاعر والمسرحي محمد القري على التأليف المسرحي منذ أوائل العشرينيات من القرن الماضي، إلا أن حياته في خدمة الكتابة المسرحية كانت قصيرة لم تتجاوز التسع سنوات، خصص فيها بعضا من توجهه النضالي وجهده الفكري لإثراء الرّح، فألف مسرحيتين : مسرحية " الأوصياء "، ثم مسرحية " اليتيم المهمل والمثري العظيم " أو " العلم وتناجيه ". لكن التاريخ لم يحفظ أي نص كامل منهما، نظرا لظروف الطبع المستعصية آنذاك، إضافة إلى مسرحية " مجنون ليلي " التي تنسب إليه، ولا نستطيع الجزم بهذا الانتساب، لغياب أية إشارة تاريخية، أو صحافية، أو فنية تدل على ذلك.

وهكذا، قرئت مسرحياته من خلال ملخصاتها في الصحف، التي قصدت الدعاية للأعمال المسرحية، وإعطاء فكرة عنها، بقصد تشجيع الجمهور على الإقبال على عروضها الفنية، كمجلة " السعادة " ومجلة " المغرب "، وغيرهما.

إن ضياع النصوص التي ألفها المرحوم الكاتب محمد القري، أو الأخرى التي يعتقد أنها من تأليفه، لا يثنيّا عن تلمس بعض الإشارات والتعليقات، وكذا الآراء النقدية - وإن كانت عفوية - حول كتاباته الأولى وقيمتها الفنية، من ذلك ما يورده عبد

⁴⁸ - عبد الله كنون : " أحاديث عن الأدب المغربي الحديث " دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (1978)،

القادر السميحي⁴⁹ في شهادة للأستاذ علال الفاسي مفادها أنه بعد إبعاد محمد غازي عن إدارة المدرسة الناصرية، واستيلاء الكومندار أودينو عليها، قام هذا الأخير بتعيين محمد بن الشيخ مديرا جديدا عليها، الذي أبعد بدوره جماعة علال الفاسي، وسيطر على الجماعة المنشقة عن قدماء تلاميذ مدرسة المولى إدريس، وضم كلا من عبد الواحد الشاوي ومحمد القري الذي ألف مسرحية "اليتيم المهمل والمثري العظيم".

إذن، فالحديث عن القيمة الفنية لأعمال كاتبنا محمد القري يتأسس انطلاقا من تجربته الأولى "اليتيم المهمل والمثري العظيم، أو العلم ونتائجه"، وإن كان في أغلب كتاباته "شديد التأثر بالروايات التي مثلتها الفرقة المصرية، إذ سلك فيها مسلك نجيب الحداد من مزج الحوار ببعض الآيات الشعرية... وقد أشارت إلى ذلك جريدة السعادة وإظهار الحق معلقة بقولها: "ولكن الشيخ محمد القري كانت تنقصه قواعد التشخيص على أصوله، كما كانت تنقصه البراعة في صوغ الأسلوب المسرحي"⁵⁰.

ومن المفارقات الغريبة أن أغلب - إن لم نقل كل - مسرحيات محمد القري لم تجد طريقها إلى النشر أو الطبع، لكنها سجلت - في الآن نفسه - رقما قياسيا على مستوى العروض المسرحية والمشاهدة من لدن مختلف الفئات والشرائح المجتمعية، مقارنة مع ما كان يعرض من مسرحيات.

ويمكننا إرجاع نجاح عروضه المسرحية إلى نوعية القضايا التي كانت تطرحها من ثقافية، ووطنية واجتماعية، وغيرها.

⁴⁹ - عبد القادر السميحي: "نشأة المسرح والرياضة في المغرب"، ص: 276.

⁵⁰ - بدون توقيع، مجلة "الثريا" تونس، عدد خاص عن المغرب، مارس 1946، ص: 42، 43.

وقد عبر محمد القري نفسه عن نوعية المواضيع التي يستحسن أن يطرقها المؤلفون في كتاباتهم في إحدى مقالاته المنشورة بمجلة المغرب. يقول : " إن المواضيع الكتابية التي تستحق إلفات الأفكار وإرهاف الأقلام لكثيرة جداً، والكتاب مطالبون بأداء الحقوق لجميعها ومدينون للأمة التي هم أحياء فيها ومن أفرادها العاملين ومنهبا من غفلتها وإلى ما يجب لهم وعليهم نحو الحياة العامة ... فالمواضيع الكتابية لا تنحصر في المسائل الدينية أو المواضيع التي قد تهيج أفكار الشعب على الكاتب فحسب، بل المواضيع الكتابية منها السياسي وهذا لم يكن وقته بعد، ... ومنها الأخلاقي، وهذا الوقت هو عفوان القول فيه ... والاجتماعي، وهذا تندج مسائله في الموضوع الأول والثاني، والأهم منه بالكلام الآن هو ما اندمج ودخل في الأخلاق التي عنها تتكون الأمة الصالحة لتسيير أمورها بنفسها والتي عنها تنشأ الأمة عالمة بمنافعها ومضارها وما يرفعها إلى قمة المجد أو ينزل بها إلى حضيض الذل والمهانة، والعلمي، وهذا واجب التكلم فيه وموالة الكتابة وبيان منافعه وإسهاب القول فيه بالطريقة التي تستهوي القراء والمطالعين وترغب الناس في قراءة ما كتب حوله ... والأدبي، وهذا واجب تكميلي بعدما تشبع الأمة بالأخلاق والعلوم التي هي الواجب الأولى على كل فرد من أفراد الأمة وعلى كل أمة نحو أفرادها وعلى حكومة نحو رعيتهما، والتجاري ... والصناعي ... والفلاحي ... والانتقادي، وهذا يعم كل المواضيع قبله.

ونحن إذا أردنا أن نتبع المواضيع التي يطرقها كتابنا الأفاضل ويعنونونها بعناوين كبيرة ومدهشة نجدها لا تخرج عن المواضيع الدينية والعلمية ... " ⁵¹.

⁵¹ - مجلة المغرب، العدد 8، مارس - أبريل 1933، ص : 26، 27.

وقد كان لبعض الكُتّابات الصحافية والمتابعات المسرحية بأقلام بعض مجالي محمد القري، دور في توجيه المؤلفين والفرق المسرحية نحو إحدى المواضيع التي تضمنتها القولة السابقة، حيث نجد الكاتب الصحفي أحمد النميشي - بعد أن يذكر عدم ملائمة وضعية المغرب في ذلك الوقت مع دلالات الروايات المشرقية، وانبراء بعض الكُتّاب المغاربة لتأليف روايات مختلفة في مواضيع ذات أهمية، مثل مسرحية " انتصار البراءة" لمحمد الزغاري، ومسرحية " الرشد بعد الغي " لمحمد بن الشيخ - يتعرض لبروز وجه مسرحي جديد فيقول " واليوم جاء الفقيه الشاعر الأديب سيدي محمد القري فألف رواية موضوعها (العلم ونتائجه)، وقام بعض الشبان ليلة الأربعاء بتمثيلها على مسرح كانياردو ... فلا يسعنا إلا الثناء على مؤلف الرواية والأديب، الذي سلك في تأليف روايته مسلكا أدبيا شبيبتنا في غاية الحاجة إليه " ⁵².

إن مسرحية " العلم ونتائجه " أو " اليتيم المهمل والمثري العظيم " كعنوان أول كانت تحمله، تم عرضها، ابتداء من أبريل 1928 وعلى امتداد سنوات، بالعديد من المدن المغربية، مثل : فاس، والقنيطرة، والرباط ، والدار البيضاء، والجديدة، ومراكش، ونالت - في جولاتها هذه - قدرا كبيرا من التقدير والإعجاب والتشجيع من لدن مختلف السلطات والهيئات والشرائح الاجتماعية، كما حازت الجائزة الأولى للتأليف سنة 1929.

ولعل ضياع هذه المسرحية وغيرها من أعمال محمد القري - كما سلف - هو ما جعل النقاد والباحثين يعتمدون في مقارباتهم التحليلية والدراماتورية لهاته المسرحية

⁵² - " جريدة السعادة " ليوم السبت 14 أبريل 1928.

اعتماداً على تلاخيص لها، كما هو الشأن بالنسبة لعبد القادر السميحي الذي قدم في كتابه " نشأة المسرح والرياضة في المغرب "، أو د. رشيد بناني الذي قدم قراءة منهجية لفريديتي القري " اليتيم المهمل والمثري العظيم " أو " العلم وتناججه "، و " الأوصياء "، بناء على هاته الملخصات، في كتابه " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي (محمد القري) " ⁵³.

وبما أننا لا تتوفر على أي نص مسرحي لمحمد القري، ارتأينا أن نقدم قراءة لمسرحيته " اليتيم المهمل والمثري العظيم " أو " العلم وتناججه " من خلال ملخص المسرحية، اعتباراً لكونه كان رقماً أساسياً ومعادلة صعبة في البدايات الأولى للمسرح المغربي، وأحد الرواد الأوائل الذين وسّموا بطابعهم الخاص مرحلة التأليف المسرحي في تكويناتها الجينية.

ثانياً : ملخص فصول المسرحية :

تتكون مسرحية "العلم وتناججه" من أربعة فصول :

الفصل الأول : هو تعريف بالشخصيات وتطلعاتها ورغباتها، ظهر فيه اللقاء الحميمي بين اليتيمين (رجب وحمدان)، المشتركين في هم الفقر واليتم، والرغبة في السفر إلى الخارج طلباً للعلم.

الفصل الثاني : تنامي الحدث تدريجياً، ليخلق نقطة الهجوم، بواسطة سعي (رجب) الحثيث لتحقيق رغبته وأمنيته، وتصديه لبخل أثرياء المدينة مقنعا رئيس إحدى الجمعيات الخيرية بمساعدته، والتكفل بمصاريف تعليمه في أوروبا.

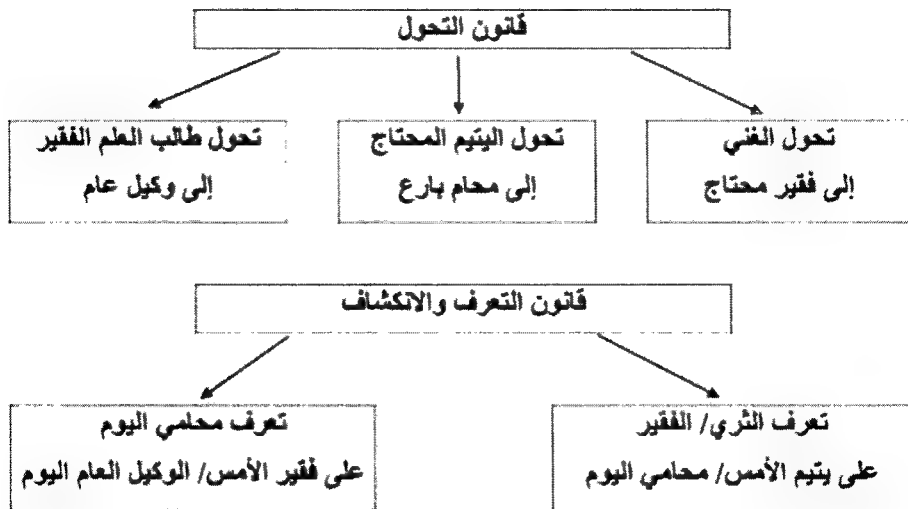
⁵³ - الصادر عن مطبعة الأندلس ، الدار البيضاء (2001)، امتدت هاته القراءة من ص 61 إلى ص 90.

الفصل الثالث : تحول فيه الحدث بشكل تصاعدي، ليخلق الأزمة، ويحقق عنصر الإثارة والتشويق، وذلك حينما يصبح ثري الأمس فقير اليوم (التاجر صنيع الذي رفض مساعدة رجب)، بسبب الديون التي أثقلت كاهله.

وبهذا، ترتبط الحبكة بخيوط من الأحداث المتعددة، لتربط المشاهد بمواقف جديدة، ويمتد فيها زمان الحكي بين الماضي والحاضر.

الفصل الرابع : هو فصل المرافعة والقضاء لإدانة (الثري/ الفقير)، وإلزامه بأداء ما عليه من ديون. وقد عرف هذا الفصل عنصر التعرف والانكشاف، حين تغير الحدث بنجاح مرافعة المحامي، الذي دافع عن (منيع/ الثري)، واكتشاف حقيقة المحامي والوكيل العام، بأنهما يتيما الأمس، وقد كلل سفرهما بالنجاح.

وبهذا يتحول مجرى الحدث بواسطة حركة عكسية من التقيض إلى التقيض، وفق قانون الضرورة والاحتمال، الذي يستبطن قانوني : التحول، والتعرف أو الانكشاف :



وهكذا، نلاحظ أن الكاتب عمد إلى تطوير شخصيته بواسطة الربط بين عناصر الحدث المختلفة، والأكثر تضادا. وقد ساهم الحل في إعادة التوازن للموقف الذي يوافق أفق انتظار المشاهد، ويخلق عنصر الإيهام.

تركيب :

من خلال اطلاعنا على هذه القراءة وملخصها، يمكننا أن نسجل ما يلي :

- (1) - مسرحية " العلم ونتائج " تملك طابعا تعليميا، وترتبط بالمحور الاجتماعي الإصلاحي، مع التركيز على العلم كدعامة أساس؛
- (2) - هي كشف لواقع الانهزامية والسلبية والإشكالية الذي سلب عقول البورجوازية المغربية، ودفعها إلى إدراك دورها التنويري، وإسهامها في دواليب التغيير، من خلال وضعيتها الاقتصادية التي يجب أن يوازيها تطلع علمي سام حتى نحقق النهضة المطلوبة؛
- (3) - هي ثورة على كل الرؤى التحجيرية، ودعوة لانفتاح المجتمع على نوافذ العلم سواء من جهة الشرق أو الغرب، حتى يواكب التطورات الخطيرة التي يعرفها العالم؛
- (4) - هي دعوة لتغيير نظرة المجتمع المغربي إلى القانون كدراسة نافعة فرديا واجتماعيا؛
- (5) - هي التزام بقواعد الكتابة الدرامية الكلاسيكية مع البساطة، حيث اعتمدت حدثا ظل محكوما بجمعية وتسلسل منطقيين.

الفصل الثالث :

**محمد الحداد ومسرحة التاريخ،
" الوليد بن عبد الملك " أنموذجا :**

أولاً : محمد الحداد (*) ومسرحية التاريخ :

يعتبر المسرح التاريخي أبرز الاتجاهات المسرحية خلال عشرينات القرن الماضي، التي عملت على " بلورة معاني التاريخ العربي والإسلامي، والدفع بالجمهور إلى الالتحام بفكره، ورموزه في الجهاد، والبناء الحضاري، والتصدي للغزو الاستعماري بالمنطقة العربية " ⁵⁴.

كما أن رواد المسرح - خلال هاته الفترة- قد اتخذوا من هذا الاتجاه المسرحي واجهة نضالية ضد سياسة المستعمر، من خلال تضمين كتاباتهم المسرحية مواضيع ترتبط بالغزوات والمعارك والأحداث، والشخصيات التاريخية الفذة التي كانت، وما تزال، علامات مضيئة في تاريخ الوطن العربي ⁵⁵.

وارتباط محمد الحداد بالبدايات الأولى للحركة المسرحية المغربية أمر واقع وجلي، حيث انبرى مبكراً مقتحماً العوالم المسرحية، سواء مشاركاً في تأسيس أول فرقة مسرحية بمدينة طنجة رفقة بعض زملائه سنة 1926، أو مساهماً في مجال الكتابة المسرحية من خلال مجموعة من المسرحيات التي أعدها باللغة العربية الفصحى، مستلهماً فيها التاريخ العربي الإسلامي، عبر شخصيات عظيمة طبعته، ترتبط جلها بميدان البطولة والزعامة والجهاد، نذكر من بينها على سبيل المثال لا الحصر، مسرحيات : " معاوية ومروان "، و " كليله ودمنة أو عقبي الماكرين "، و " الحجاج والأولاد الثلاثة "، و " يا عبد الكريم "،

(*) - من مواليد طنجة سنة 1905. كان من أوائل ممارسي الكتابة الدرامية بالمغرب، حيث ألف مسرحيات عديدة، إلى جانب انخراطه في العمل الوطني ضد المستعمر. أغلب إنتاجاته منشورة في كتاب : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " لعبد القادر السميحي. توفي رحمه الله عليه سنة 1987.

⁵⁴ - محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص : 48.

⁵⁵ - المرجع نفسه، ص : 48.

ومسرحية " الوليد بن عبد الملك " التي اخترناها، من بين إنتاجات محمد الحداد المتعددة،
للدروس والتحليل .

إذن، فكاتبنا إلى جانب تعميق تجربته الذاتية في التأليف المسرحي بمدينة طنجة،
فقد تمكن - بمفرده - من إمداد فرقة المغرب بمسرحيات عدة، في وقت كانت فيه
المسرحيات العربية المطبوعة والمترجمة والمقتبسة والمؤلفة متوفرة.

ولذلك، يمكن اعتبار محمد الحداد من أوائل الرواد الطليعيين في كتابة المسرحية
العربية، ومحاولاته الأولى كانت قاعدة لتأصيل المسرح في المغرب، وساهمت في خلق
وعي بأبعاد المرحلة، والتطور الذي كان يجتازه هذا المسرح آنذاك كظاهرة وكقضية،
باعتباره مسرح نضال ومواجهة واستنهاض للهمم.

ولذا، كان لزاما علينا تتبع كل المبادرات المجسدة لتاريخ الكتابة المسرحية في
المغرب، على بساطتها أحيانا، حتى تكتمل لدينا الصورة الفنية بكل تكويناتها البنيوية،
ودلالاتها الإبداعية.

ثانيا : بين "كليلة ودمنة" و"الوليد بن عبد الملك" :

تعد مسرحية " كليلة ودمنة " أو " عقي الماكرين "، المقتبسة عن كتاب ابن
المقفع (باب الثور)، أول تجربة خاضها الكاتب المسرحي محمد الحداد في مجال الكتابة
الدرامية، وذلك حوالي سنة 1916. غير أن أولى أعماله الفنية التي أنجزها كتابة وإخراجا
هي مسرحيته الرائدة " الوليد بن عبد الملك " ، حيث أنهى كتابتها سنة 1923، وقام

بإخراجها للمسرح سنة 1927، وقدمتها فرقته المسرحية "جمعية المغرب للتمثيل العربي" بالعديد من مدن شمال المملكة حتى حدود 1930⁵⁶.

ومما جاء في كلمته أمام الجمهور التطواني غداة عرضه لمسرحيته "الوليد بن عبد الملك" في أكتوبر 1928: "أيها السادة، في مثل هذا اليوم من السنة الماضية 1347، انطلقت تجربتنا الأولى في المسرح، وأهنا بالشباب أن يقبلوا عليه، لما يعطيه من دروس وطنية. وقد لقينا آنذاك تشجيعا من الجمهور مثلما لقيناه منكم اليوم.

سادتي، لا يخفى عليكم ما كان لمدينة تطوان من مركز في عالم الأدب، وقد كان هذا الازدهار سيندر لولا شبيبة الجيل التي أخذت على نفسها تشييد معالمه. بالأمس لم يكن للتمثيل معنى، سوى لدى الشرق العربي والغرب، حيث أعطوه مكانته الجديرة به، وأصبح بذلك مقياسا لحياتهما الاجتماعية والسياسية. وكان المغرب آنذاك يشعر بالعجز في هذا الفن، إلى أن أدركت شبيبة الجيل أهمية هذا الفن، فثلثته فكرا، وعلى الخشبة. وكما تعلمون، فإن المسرح ركن من أركان الأدب، إن لم نقل إنه جزء هام من عناصر النهوض"⁵⁷.

⁵⁶ - محمد أديب السلاوي : مرجع سابق ، ص 49.

⁵⁷ - عبد القادر السميحي : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " ، الجمعية المغربية للتأليف والنشر والترجمة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط (1986)، ص : 95.

ثالثا : البناء الدرامي في مسرحية " الوليد بن عبد الملك " ⁵⁸ لمحمد الحداد :

(1) - فصول المسرحية ومشاهدها :

قسم المؤلف محمد الحداد نصه المسرحي " الوليد بن عبد الملك " إلى ستة فصول،
ضمنها سبعة وعشرين مشهدا، على الشكل الآتي :
الفصل الأول : خمسة مشاهد؛
الفصل الثاني : مشهد واحد؛
الفصل الثالث : أربعة مشاهد؛
الفصل الرابع : مشهد واحد؛
الفصل الخامس : اثنا عشر مشهدا؛
الفصل السادس : أربعة مشاهد.

1.1 - الفصل الأول : (خمس مشاهد) :

- المشهد الأول :

يستهل بإنشاد عبد العزيز أمير مصر - في قصره وبمفرده - لأبيات شعرية معتزا
فيها بمجده ومكاته بين أفراد شعبه.

- المشهد الثاني :

إخبار غلام لأميره بقدوم موسى بن نصير الذي يؤذن له بالدخول.

⁵⁸ - النص المسرحي " الوليد بن عبد الملك " ضمن كتاب " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " لعبد القادر السميحي، (من ص : 208 إلى ص : 224).

- المشهد الثالث :

تدور وقائعه بين الأمير عبد العزيز والقائد موسى بن نصير، حيث ينهي الأمير إلى علم موسى ما عقد العزم عليه من فتح شمال إفريقيا، وبتنصيبه له على رأس الجيش الذي أعده لهذه الغاية، وأن ابن أخيه الواضح سيكون تحت قيادته إلى جانب قادة الجيش الآخرين، فما كان من موسى بن نصير إلا الانقياد لأوامر أميره طاعة وامثالاً. ثم يأمره بأن يرسل في طلب قواد الجيش لإخبارهم بما استقر عليه الرأي، ويطلب ممن كانوا معه بالمجلس انتظار عودته، ثم ينسحب.

- المشهد الرابع :

طلب موسى من غلام استدعاء القواد الأربعة: "حبيب" و "زياد"، و"أيوب" و "الواضح"، فيمثل لأمر القائد موسى.

- المشهد الخامس :

يخبر القائد موسى القواد الأربعة بما راج بينه وبين الأمير من حديث، ثم يشاورهم في ما كان من إسناد الأمير قيادة الجيش له، وإن اعتبر بأنه ليس بأفضلهم، لكنهم يتفقون على أن الأمر كله للأمير، وأن هدفهم الأسمى هو نصرته الدين، ليؤكد موسى أن ذلك كان ديدن أجدادهم الأفاضل، وفجأة يلحون إقبال الأمير، فينظمون صفوفهم احتراماً لقدمه.

- المشهد السادس : (والأخير في الفصل الأول):

يجدد الأمير تذكير موسى وقادة الجيش بال غاية من اختيارهم، وهي فتح شمال إفريقيا، سائلا موسى عن أحوال الجيش، ليخبره بأنه (أي الجيش) في أوج استعداده، منتظرا أوامر أميره. بعد ذلك، يقدم الأمير توجيهات وإرشادات وتنبيهات من خلال خطبة ألقاها على مسامع قواده، معتبرا أنهم سيطؤون أرضا مجهولة لديهم، وأن عليهم الالتزام والتقيد بقواعد الحرب المتعارف عليها، مثل الحفاظ على اللحمة بينهم، وتجنب قتل الأطفال والشيوخ والنساء، واجتتاب إفساد الشجر والزرع، وعدم ذبح البدن إلا للأكل، والتجاوز عن الزلات، مشددا على ضرورة الطاعة والانقياد لأوامر القائد، وأن لكل أجل كتاب، ثم ينشد البيت الشعري :

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره

تنوعت الأسباب والموت واحد (*)

يؤكد الوضاح بأن أمر الأمير مطاع، لينشد القواد بيتين شعريين يشحذان بهما الهمم ويحضان على المضي إلى الأمام، إلى المعركة.

ويختتم الأمير بوصية إلى قواده، بأن يكونوا متحدين موحدين، وملتحمين فيما بينهم، فيتعهد موسى، نيابة عن القواد، بالالتزام بالوصية، ويخبرهم الأمير بالاستعداد للخروج في اليوم الموالي.

2.1 - الفصل الثاني : (مشهد واحد) :

(*) - وردت في مستهل عجز البيت الشعري عبارة " تنوعت " ، وهي في أغلب الروايات " تعددت " ، ص : 211 ، من نص المسرحية المضمن في كتاب : " نشأة المسرح والرياضة في المغرب " لعبد القادر السميحي .

في حديقة مشرفة على نهر النيل، أم البنين منفردة تأمل جمال نهر النيل وعظمتها، وتحاوره بمناجاة، ويقطع مناجاتها دخول الوضاح ابن عمها، لنكتشف من خلال سلامه عليها، أنها الأميرة ابنة عبد العزيز أمير مصر، وأن الوضاح قد أتى لإخبارها بتعيين أبيها (عمه) له قائدا للواء الجيش، الذي سيتوجه لفتح شمال إفريقيا تحت قيادة موسى بن نصير. تستنكر أم البنين هذا الخبر، ظانة بأن أباهما قد أبعداه لارتياحه في علاقة ما تجمع بينهما ! وتقسم له باستحالة حدوث ذلك، وأن رحيله سيكون مشروطا بمرافقتها له، إلا أن وضاحا يلقي خطبة ممجدا فيها أصله القرشي، ومذكرا إياها بأنه رجل حرب، ومن واجبه الامتثال لنداء عمه الأمير، ونداء الواجب الجهادي، مستشهدا بأبيات شعرية تبرز أفضلية الموت على وصمة العار وحياة الهوان.

وبعد إصرار الوضاح على التوجه إلى المعركة، فإما انتصار أو استشهاد، تقبل أم البنين بالأمر الواقع على مضض، ويتواعدان، بعد استساعة لحظات الفراق بينهما، على أن تظل وفية له طول العمر.

3.1 - الفصل الثالث : (أربعة مشاهد) :

- المشهد الأول :

بصحراء في شمال إفريقيا، وقرب خيمة منصوبة، الوضاح ينشد أبياتا شعرية لعنترة بن شداد العبسي.

المشهد الثاني :

بينما الواضح في لحظة تفكير، يدخل موسى مبتسماً سائلاً عما يشعر به في هذا المكان، فيجيب الواضح بأن القرب من القائد الهمام موسى بن نصير يملؤه ارتياحاً، فيطلب منه موسى التوجه إلى الله بالشكر على النصر والفتح الذي تم، وأن التفكير الآن منصب على العودة إلى مصر، وبها سيري الواضح والديه وأم البنين. وهنا يقابلاً الواضح بمعرفة قائده موسى بعلاقة الحب بينه وبين الأميرة، ويسأله عن مصدر علمه بالأمر، فيعقب موسى بأن الحب لا سبيل فيه للإخفاء ! ولا يجد الواضح بدا من الاعتراف بحبه، الذي لم يثنه عن القيام بواجبه الجهادي، إذ لا يعادله شيء في الحياة، فيصفه موسى بأنه فارس الحرب والحب.

- المشهد الثالث :

يحضر باقي القواد : حبيب، زياد، وأيوب، إضافة إلى الواضح وموسى. يحيي موسى القواد، ويشيد بإعلاء كلمة الله وهمة العرب على أيديهم، فيحيون هذا الحدث، ثم يخبرهم بالموعد المرتقب مع الأمير بمصر، ليشهرهم الواضح بأن الأمير سيجزل لهم العطاء، لينتهي المشهد الثالث على إيقاع دخول رسول.

- المشهد الرابع :

يطالعنا هذا المشهد بإخبار الرسول للقائد بوفاة الأمير عبد العزيز، فيندهش القواد للخبر، ويكاد موسى لا يصدق، فيصبره الرسول مذكراً إياه بأن كل نفس ذائقة الموت، وينشد أبياتاً شعرية عن المصير الذي ينتظر الناس جميعاً، ملوكاً كانوا أو حكاماً أو غير ذلك.

وبدوره، بعد التعبير عن هول فراق الأمير، ينشد موسى بيتا شعريا رثائيا، ويحييه الرسول شعرا كذلك، متضمنا الصبر على البلاء والثقة بالله، ثم يودعه للرجوع إلى مصر، إلا أن موسى يستبقه حتى يعود معهم، ويأمر القواد بتفقد أحوال الجيش.

4.1 - الفصل الرابع : (مشهد واحد) :

يمتد المشهد الوحيد في الفصل الرابع عبر حوار مطول بين الوضاح وشخص اسمه زيد. يسأل زيد الوضاح عن مقامه بإفريقيا، فيكون رده بأنه كان شاقا. وبدوره يسأل الوضاح زيدا عن والدين، وعن ابنة عمه أم البنين بعد وفاة أبيها وعمه الأمير عبد العزيز، فيقدم زيد بين يدي إجابته، طالبا منه التحلي بالشجاعة في تلقي ما سيخبره به، فيستحلفه الوضاح بالله أن يخبره بما حدث. يستجيب زيد، ليخبر الوضاح بما وقع بعد وفاة عمه الأمير عبد العزيز من تعيين عمه الخليفة عبد الملك ابنه عبد الله واليا على مصر، وإرساله والدي الوضاح وزوجة عمه والأميرة أم البنين إلى دار الخلافة بدمشق، والمفاجأة بوفاة الخليفة، وانقطاع أخبار عائلته. فقرر الوضاح للتو التوجه نحو دمشق.

5.1 - الفصل الخامس : (اثنا عشر مشهدا) :

- المشهد الأول :

بقصر الخلافة بدمشق، ويستهل - كما هو الشأن بالنسبة للمشهد الأول من كل فصل - بمناجاة (Aparté)، حيث نجد أم البنين تناجي نفسها، متسائلة عن فائدة القصور في غياب الحبيب، ومتذكرة الأيام الهنيئة مع الوضاح بمصر.

- المشهد الثاني :

يتضمن حواراً بين الخليفة الوليد بن عبد الملك وأم البنين، حيث يتعرف على أنها ابنة عمه عبد العزيز، كما تتعرف عليه باعتباره أميراً للمومنين. وبعد تعبيره عن سعادته برؤيتها، وشكرها له على حسن عنايته، ييوح لها بشغفه بها، وبنيته اتخاذها زوجاً له. تحاول أم البنين التخلص بحكمة وذكاء مدعية تفضيلها لحياة العزلة، لكن الوليد يقاطعها مؤكداً على أن أمر الخليفة مطاع، ويسألها إن كانت لديها الرغبة نفسها، فتلوذ بالصمت، ويخرج الخليفة بعد أن بدا عليها التردد.

- المشهد الثالث :

يدور الحديث بين أم البنين وخادمتها سلمى، حيث تسر الخادمة لسيدتها بخبر قدوم الوضاح، الذي ينتظر بجانب القصر، طالبا الإذن برؤيتها، فتتساءل أم البنين مستغربة هل هو حي ؟ تطلب من سلمى إخبار الوضاح بانتظار قدوم رسولها إليه، وتستعجلها باستدعاء رئيس الخدم.

- المشهد الرابع:

يسلم رئيس الخدم على الأميرة أم البنين، وتأمره بإرسال أحد الغلمان لإدخال رجل تبدو عليه سمة الأمراء إلى الحجرة الموالية للقصر.

- المشهد الخامس :

تناجي أم البنين نفسها، والسعادة تغمرها بعودة الوضاح، رغم أنها تكاد لا تصدق ذلك.

- المشهد السادس :

يناول رئيس الخدم أم البنين مفتاح الحجرة بعد تنفيذه لأمرها، فتجزل له العطاء.

- المشهد السابع :

تفتح أم البنين باب الحجرة، وتبادل الوضاح عبارات الشوق ولوعة الفراق وحرقة، ويخبرها الوضاح بما تحمله للوصول إليها، وأنها لم تغب عن مخيلته لحظة واحدة، وفي كل المواقف، ثم يسرد عليها قصة عودته، وسماعه ب وفاة والدها وانتقالها إلى قصر الخلافة، وزواج الخليفة بها، مذكرا إياها بالأيام الجميلة التي قضياها معا بشاطئ النيل، وبحلوان، ومتحميا لو استشهد في المعركة على أن تؤول إلى غيره. تقدر أم البنين صبره، وأن لا داعي لتوليد هذه الذكريات الأليمة، ما دام الله القادر قد جمع شملهما من جديد، فيستبعد الوضاح ذلك ما دامت زوجا للخليفة.

- المشهد الثامن :

جأة، يدخل غلام، ليختفي الوضاح في الحجرة، تسأله أم البنين عن مراده، فيسألها العقد الذي أمره الخليفة بتقديمه إليها، طالبا إياها أن تهبه حبة منه، فتخب رجاءه، لأن العقد هدية من الخليفة، وضياح حبة منه إفساد لقيمة الهدية. يخرج الغلام وهو ينظر إلى باب الحجرة الذي دخل منه الوضاح.

- المشهد التاسع :

تتاجي أم البنين نفسها، مرتابة في جرأة الغلام حين طلب منها حبة من العقد، وحين رمق الوضاح بالحجرة، وفي إمكانية إخباره للخليفة بما حدث.

- المشهد العاشر :

يخبر الغلام الخليفة الوليد بأنه قد سلم العقد لأم البنين، لكن ..! يلح عليه الخليفة في الكلام، فيخبره بما رأى في حجرة أم البنين، فيكذبه الخليفة، ليخرج مناجيا نفسه بأنه لا يكذب على أحد.

- المشهد الحادي عشر :

بعد تمني الخليفة صباحا طيبا لأم البنين، يطلب منها تسليمه مفتاح الحجرة، فتراوغه مدعية أن بها شيئا يخصها، لكن الوليد يصصر، فتناوله المفتاح، فينادي على الغلام ليدعوله رئيس الخدم.

- المشهد الثاني عشر :

يأمر الوليد رئيس الخدم والغلام بدخول الحجرة، ثم يدور حوار بين الوضاح وأم البنين، يتعهد فيه كل واحد منهما أن يظل وفيا للآخر إلى الأبد، ويتوادعان.

6.1 - الفصل السادس : (أربعة مشاهد) :

- المشهد الأول :

بحضور الغلام، يخاطب الوليد صندوقا كبيرا وضع بحديقة القصر وبداخله الوضاح، أن إذا كان ما به خير وصدق سيدفن معه في البئر، وإن كان شرا فما من حرج في دفن صندوق من خشب، ثم يلقي بالصندوق في البئر، ويلقي بالغلام الواشي كذلك.

- المشهد الثاني :

تواجد أم البنين قرب البئر، لترثي حبيبها الوضاح، وتذكر مناقبه، وصولاته في الحرب، وكيف جعله القدر يدفن حيا في صندوق رمي ببئر، بعد أن كان يمضي النفس بالمولت شهيدا. وتصدر آهات لوعة الفراق الأبدي، متمنية للحاق بجيبيها بأسرع وقت ممكن، ويتراءى لها شبح الوضاح.

- المشهد الثالث :

ينادي شبح الوضاح أم البنين بشوق : تعالي. تجيبه بأن يدها ممدودة إليه ليأخذها، فيغيب الشبح، وتسقط ميتة.

- المشهد الرابع :

في المشهد الأخير من الفصل السادس، ومن مسرحية " الوليد بن عبد الملك "، يظهر الخليفة الوليد متأثرا بمفارقة أم البنين لحياه، وبمصير العاشقين، مودعا إياها الوداع الأخير.



أبو عبدو البغل

<https://facebook.com/groups/abudow>

إذن، فالنص المسرحي " الوليد بن عبد الملك " لجمال الحداد، يتناول قصة حب الوضاح لابنة عمه الأميرة أم البنين، والفتوحات الإسلامية التي كان يقوم بها الأمويون، ومن بينها فتح شمال إفريقيا، في سلسلة من المواقف الدرامية.

فبعد الفصول الستة، والمشاهد السبعة والعشرين " ينقل المؤلف بدقة متناهية حماس رجالات الدولة الأموية في تحقيق المزيد من الإنجازات، وفي اتساع رقعة

- المشهد الثاني :

تواجد أم البنين قرب البئر، لترثي حبيبها الوضاح، وتذكر مناقبه، وصولاته في الحرب، وكيف جعله القدر يدفن حيا في صندوق رمي ببئر، بعد أن كان يمضي النفس بالمولت شهيدا. وتصدر آهات لوعة الفراق الأبدي، متمنية للحاق بحبيبها بأسرع وقت ممكن، ويتراءى لها شبح الوضاح.

- المشهد الثالث :

ينادي شبح الوضاح أم البنين بشوق : تعالي. تحبيه بأن يدها ممدودة إليه ليأخذها، فيغيب الشبح، وتسقط ميتة.

- المشهد الرابع :

في المشهد الأخير من الفصل السادس، ومن مسرحية " الوليد بن عبد الملك "، يظهر الخليفة الوليد متأثرا بمفارقة أم البنين للحياة، وبمصير العاشقين، مودعا إياها الوداع الأخير.

إذن، فالنص المسرحي " الوليد بن عبد الملك " لمحمد الحداد، يتناول قصة حب الوضاح لابنة عمه الأميرة أم البنين، والفتوحات الإسلامية التي كان يقوم بها الأمويون، ومن بينها فتح شمال إفريقيا، في سلسلة من المواقف الدرامية.

فبعد الفصول الستة، والمشاهد السبعة والعشرين " ينقل المؤلف بدقة متناهية حماس رجال الدولة الأموية في تحقيق المزيد من الإنجازات، وفي اتساع رقعة

الإسلام والمسلمين وفتح شمال إفريقيا والأندلس، واستمرار الجهاد من أجل رفع كلمة الله في ربوع الأرض، وربط المشرق بالمغرب، تحت راية الإسلام" ⁵⁹.

(2) - البناء الدرامي في مسرحية " الوليد بن عبد الملك " :

لقد ظل البناء الدرامي لمسرحية "الوليد بن عبد الملك" وفيما لقواعد المسرح الكلاسيكي، من حيث :

(أ) - اعتماد البعد التاريخي (ارتباط المشاهد بالعصر الأموي، وزمن خلافة عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك، وزمن الفتوحات الإسلامية بالمغرب)؛

(ب) - تصوير بعض المواقف النبيلة والبطولية التي عرفها هذا العهد (النضال والجهاد في سبيل الله)؛

(ت) - التركيز على هبة الشخصيات وعظمتها، فهم من طبقة الملوك والقادة والأمراء؛

(ث) - عظمة اللغة التي تبرز بين الشعر الرفيع والنثر الفصيح؛

(ج) - تأجيج الصراع الدرامي بفعل القدر، وخلق شبح الرأفة والرحمة، في جو تراجيدي تحقيقاً لعنصر التطهير؛

(د) - اعتماد حبكة منطقية تبني الحدث بواسطة علاقة سببية، فالأبطال يعيشون صراعاً درامياً يتنامى سببياً. ويمكن توضيح ذلك من خلال :

⁵⁹ - محمد أديب السلاوي : مرجع سابق ، ص : 50.

- (1) - وظيفة وضاح : جعلت الأمير عبد العزيز يختاره ضمن القادة المشاركين مع موسى بن نصير في الفتوحات الإسلامية، وحقت له حافز الجهاد؛
- (2) - غريزة الحب : تدفع الأميرة أم البنين إلى انتظار وضاح، وتحقيق الخلق النبيل (الوفاء)؛
- (3) - موت الأمير عبد العزيز : جعل الخليفة الوليد بن عبد الملك يخطب ابنته أم البنين، وترحل إلى قصر الخلافة؛
- (4) - رحلة أم البنين : تدفع الأمير وضاح ليسافر إلى دمشق، ويلتقي بحبيته، رغم علمه بخطبتها إلى الخليفة؛
- (5) - إرسال الخليفة بالعقد إلى الأميرة : جعل الغلام يشاهد وضاحا في غرفتها؛
- (6) - وشاية الغلام بالأميرة ووضاح : جعلت الخليفة يلقي بالصندوق - الذي وضع فيه وضاح - في البئر، ومعه الغلام الواشي كذلك؛
- (7) - رمي الصندوق في البئر : جعل الأميرة تموت كذا على حبيبها، وقد اعتقدت بأنه رمي في البئر.

وبهذا، يكون المنطق السببي في فصول المسرحية كالآتي :

أ) - الفصل الأول والثاني :

بداية الخط الدرامي الذي صنع فيه الموقف النبيل للشخصيات : موقف البطولة (الرغبة في الجهاد)، وموقف الوفاء (الإخلاص للحب، وانتظار الحبيب)؛

ب) - الفصل الثالث والرابع :

عرض الحدث وتطوره يشكل بداية الصراع والأزمة، حين وجد البطل نفسه

بين عاطفتين :

(1) - نشوة الانتصار، والعودة إلى الحبيبة؛

(2) - ألم فقدان الأمير عبد العزيز، وخبر انتقال الأميرة إلى قصر الخلافة؛

ج) - الفصل الرابع والخامس :

تجلى فيهما الصراع في ذروته، حين أصبحت الرغبة تواجه القدر :

(1) - خطبة الخليفة الوليد بن عبد الملك لأم البنين؛

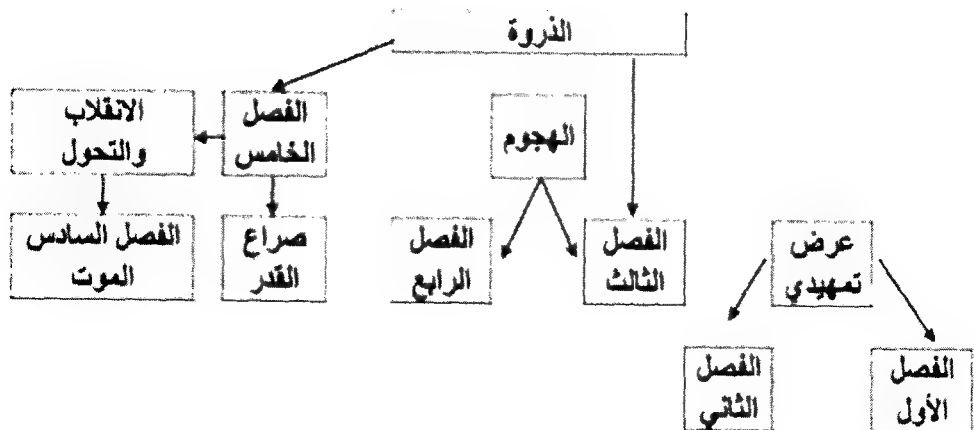
(2) - عودة الأمير وضاح، واستقبال الأميرة للأمير في قصر الخلافة؛

(3) - انكشاف أمر هذا اللقاء، ووشاية الغلام.

د) - الفصل السادس :

انقلاب الحدث، وتحوله المأساوي، بمحاولة اختبار الخليفة لمشاعر خطيبته اختبارا

أدى إلى وفاتها.

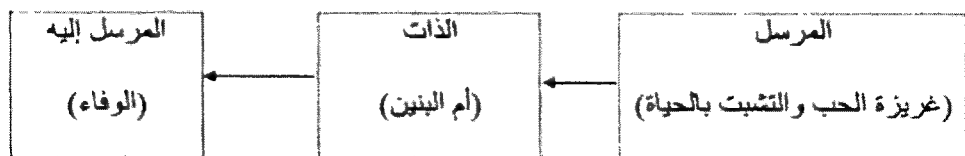
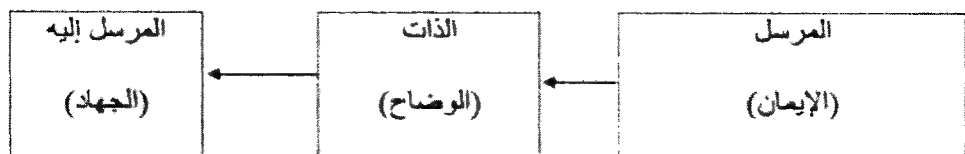
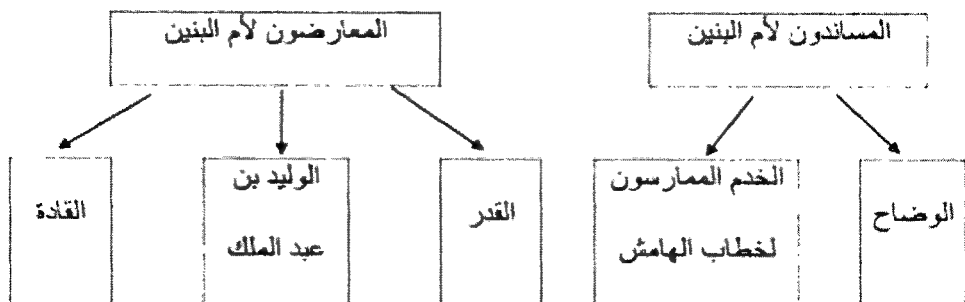
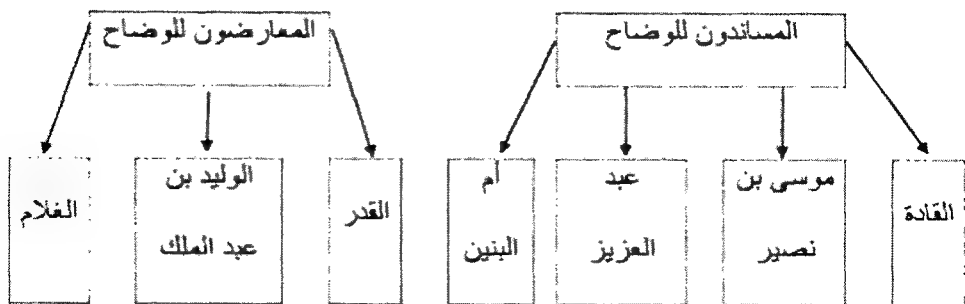


يمكن قراءة هذا الشكل التشجري كآتي :

- الذات (الوضاح)، يسعى إلى موضوع قيمى (الجهاد)، الذى ترسله حاجة أو فائدة خاصة (الإيمان والخلق النبيل)؛

- الذات (أم البنين)، تسعى إلى موضوع قيمى (الوفاء للحبيب)، الذى ترسله حاجة أو فائدة خاصة (غريزة الحب والتشبث بالحياة)•

وفى فعل الذات نجد معارضين ومساندين :



وبهذا، جاءت المسرحية مأساة، تتحول فيها الشخصيات من السعادة إلى الشقاء بواسطة الصراع بين الرغبة والقدرة.

ويمكننا أن نلاحظ مظهرات الطبيعة المأساوية في النص، من خلال :

أ) - اعتماد مرجعية تاريخية للشخصيات، مع العمل على أدرمتها على مستوى الفعل والوجدان، بصورة بسيطة لا تكثف دواعي الألم، ولا تعقد الحدث؛

ب) - الشخصيات، رغم انتمائها النبيل، تقع فريسة الشقاء، نتيجة الرغبة والنزوة، فتصارع القدر الذي ينتصر في النهاية؛

ج) - الحدث الأفقي المتسلسل المتنامي، ثم المتحول، تحولا مأساويا (النهاية هي موت البطل).

3) - الشخصيات :

تتعرف على الشخصيات داخل النص الموازي أو الإرشادات المسرحية، التي تعينها حسب موقعها التاريخي، كما تشير إلى حركاتها (يدخل، يخرج...) (ص : 208 - 209...))، وهي شخصيات نموذجية تملك صفة المثالية والرقى، يحجبها الوقار، كما يمكن أن نلاحظ بعض صفاتها وأدوارها في الحدث، من خلال الجدول الآتي :

الشخصية	صفاتها	العاطفة	الفعل	النتيجة
الوضاح	- قائد من قادة الخلافة - الأموية، وأمير ابن أخ الأمير عبد العزيز، وابن أخ الخليفة عبد الملك بن مروان؛ - شارك في الفتوحات الإسلامية	- الرغبة في الاستشهاد؛ - الإحساس بالواجب الإيماني؛ - الإحساس بالحب؛ - الصراع بين الغريزة والواجب.	- الجهاد في بلاد المغرب؛ - اللقاء بأم البنين (الحبيبة)؛ - السفر إليها.	رئيسة، فاعلة في الحدث، مصارعة للقدر.

			للمغرب مع موسى بن نصير.	
رئيسة، فاعلة في الحدث، مصارعة للقدر.	- طاعة الخليفة الوليد، والسفر إلى قصر الخلافة؛ - اللقاء بوضاح (الحبيب داخل قصر الخلافة)؛ - الموت.	- الصراع بين غريزة الحب والرغبة الذاتية؛ - الخضوع لرغبة الجماعة والأسرة؛ - الصراع بين الحب والطاعة.	- أميرة أموية بنت أخ الأمير عبد العزيز أخ الأمير عبد الملك بن مروان، وخطيبة الخليفة الوليد بن عبد الملك، وحبيبة وضاح.	أم البنين
فاعلة، مشاركة في الصراع، معارضة.	- الخلافة والسلطة؛ - الأمر؛ - خطبة أم البنين؛ - التأكد من الوشاية برمي الصندوق في البئر.	- الحب؛ - الإصرار والتحدي؛ - الشك.	الخليفة الجديد، ابن الخليفة عبد الملك بن مروان؛ - ابن عم وضاح.	الوليد بن عبد الملك
سالبة، معارضة.	- رؤية الأمير وضاح داخل الغرفة؛ - طلب العطاء؛ - الوشاية.	- الطمع؛ - الفضول.	خادم الخليفة الوليد بن عبد الملك.	الغلام
محفزة للسراع	- تهيئة الجند؛ - فتح الجهاد في بلاد المغرب؛ - تعيين القادة؛ - اختيار الوضاح للمشاركة في الجهاد.	- حب الواجب؛ - حب القيادة.	- أخ الخليفة عبد الملك بن مروان؛ - والي مصر.	الأمير عبد العزيز
محفزة للسراع	- تنظيم الجند وإعدادهم؛ - قيادة الجهاد في	- حب الواجب؛ - حب الانتصار	قائد بارز في جند الخلافة الأموية.	موسى بن نصير

	والدفاع الإسلام.	عن	بلاد المغرب؛ - الإعلان عن عودة الجند بعد الانتظار.	
--	---------------------	----	--	--

وهناك شخصيات أخرى رافقت الحدث، وظل حضورها ثانويا أو عرضيا، كالخدم، والقادة الآخرين (زيد - الرسول - رئيس الخدم - الجارية ...).

ويمكن أن نرصد بنيات علائقية داخل خطاب الشخصيات، تحكمها المحاور الآتية:

(1) - محور السيادة والسلطة :

يحكم العلاقة بين الوليد بن عبد الملك

وأُم البنين والغلام الواشي، والعلاقة بين الأمير عبد العزيز وموسى بن نصير؛

(2) - محور الحب والحميمية :

يحكم العلاقة بين الوضاح وأُم البنين؛

(3) - محور الواجب :

يحكم العلاقة بين القائد موسى بن نصير والأمير الوضاح؛

(4) - محور الطمع :

يحكم العلاقة بين الغلام والخليفة، والغلام والأميرة أُم البنين.

الشخصيات	نوع الخطاب
الخليفة عبد الملك بن مروان	خطاب السلطة
الخليفة الوليد بن عبد الملك	خطاب السلطة
القائد موسى بن نصير	خطاب الواجب الجهادي

القائد الوضاح	خطاب الحب
أم البنين	خطاب القلب
الوليد بن عبد الملك	خطاب الموت والسلطة
غلام - رسول - رئيس الخدم ...	خطاب الهامش

(4) - الزمان والمكان :

فضاءات نقرأهما من خلال الحوار والإرشادات المسرحية :

4 - 1 - الفضاء الزماني العام :

فضاء تاريخي يوحى بالهيبة والوقار، نتيجة الصورة التي نقرأ بها هذا التاريخ، فهو تاريخ الحضارة الإسلامية الزاهرة، وعصر التفوق والتقدم، وقيم النضال والبطولة والاستشهاد.

ونلص ذلك، من خلال النماذج الآتية :

راق الزمان لنا وعم صفاءه بالملك إذ وافى وتم هناؤه
والسعد وافاني عزيز نغره والمجد معقود علي لواءه
والدهر طوع يدي كما اختار لا يعدو علي شقاءه (ص 208)؛

- " بعد أيام سنكون على موعد مع الأمير عبد العزيز " (ص 215)؛

" أين الملوك ومن في الأرض قد حكموا قد فارقوا ما بنوا فيها وما عملوا

(ص 216)؛

- " ليت الواضح يتذكر أيامنا الهائلة في مصر " (ص 218).

4 - 2 - الفضاء المكاني :

هو منسجم مع الهبة الزمنية، فهو مكان قصر الخلافة الأموية في أوج ازدهارها، ومكان القيادة الجهادية في المغرب مع موسى بن نصير:

- " قصر أمير مصر " (ص : 208)؛

- " حديقة تشرف على نهر النيل " (ص : 212)؛

- " بيت صغير " (ص : 217)؛

- " قصر الخلافة في دمشق " (ص : 218)؛

- " الحجرة الموالية للقصر " (ص : 219)؛

- " على شاطئ النيل بجوان " (ص : 220)؛

- " قرب البئر " (ص : 223)؛

وغيرها من الفضاءات المكانية المنبثة في ثنايا المشاهد والحوارات.

(5) - لغة الحوار :

هي لغة منسجمة مع هبة الموقف التاريخي، ومع وقار الشخصيات، من خلال المزج بين الشعر والنثر.

يقول الأستاذ محمد أديب السلاوي: " بذل المؤلف جهدا كبيرا لا يمكن نكرانه من أجل أن تكون مسرحيته قريبة من لغة العصر الأموي، فإضافة إلى انتقاء كلماته من قواميس العرب القديمة، ذهب في محاولة مزج النثر بالشعر، والاستعارة والاقتباس من الأدب العربي القديم على لسان شخصه وأبطاله (...) وهكذا يمكن إدراج هذه المسرحية

/ الوليد بن عبد الملك، ضمن ما كان يسمى بالمسرحية النثرية الشعرية التي ازدهرت لفترة طويلة بالمشرق العربي" ⁶⁰.

⁶⁰ - محمد أديب السلاوي: "المسرح المغربي: البداية والامتداد"، ص: 53، 54.

الفصل الرابع :

**عبد الخالق الطريس ومسرح المواجهة :
" انتصار الحق بالباطل "
(رواية تمثيلية في ثلاثة فصول) أنموذجا**

أولا : عن عبد الخالق الطريس الزعيم السياسي والكاتب المسرحي (1910 - 1970):

ولد السياسي المناضل، والصحفي، والأديب عبد الخالق الطريس أواخر شهر ماي 1910 بمدينة تطوان. انخرط في العمل السياسي والنضالي، شأنه في ذلك شأن العديد من أقرانه في تلك المرحلة، منذ سنة 1930. وكانت مساهماته في مجال الصحافة الوطنية بارزة جدا. فالمشهد الإعلامي الذي كان يعرف صدور بعض الصحف والجرائد المحلية الجهورية والوطنية، على قتلها، وجد قلها مبرى، إنه قلم " الزعيم" والإعلامي عبد الخالق الطريس الذي أتمت مقالاته السياسية، وكتاباتة الفنية والإبداعية صفحات العديد من هاته الصحف والجرائد، من قبيل : الريف، الأمة، الحياة، السلام، المغرب، والعلم، وغيرها.

ومن مظاهر بروز مواهبه مبكرا، تصدره للخطبة بمناسبة زيارة الأمير شكيب أرسلان لتطوان عام 1930 ، رغم حداثة سنه، كما أنه ولج الميدان السياسي بقوة، حيث كان من المؤسسين الأوائل لحزب الإصلاح الوطني، المعبر نحو خوض معركة التحرر والانعتاق من نير الاستعمار الإسباني والفرنسي على حد سواء، إذ كان مسؤولا عن التوجيه والتأطير الجماهيري عن طريق تنظيم الخلايا والجمعيات، أو بواسطة الكلمة المسرحية المقروءة أو المسموعة.

وإذا كان الأستاذ عبد الخالق الطريس قد خلد اسمه في المجالات المذكورة مناضلا وطنيا سياسيا، وصحفيا لامعا، وأديبا حكيما متميزا في فترة الاستعمار، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال ستحملة إلى مناصب سياسية هامة، فكان وزيرا، وسفيرا، وبرلمانيا، علاوة، عن حضوره الأدبي الوزان.

ومهما قيل عن الصفات التي كان يتميز بها ذ. عبد الخالق الطريس، فإن خصوصيته تكمن في " قدرته على الخلق والإبداع، وقوة إرادته على التفكير، والتخطيط، والقيادة، إذ كتب في الفن والأدب، والمسرح، والموسيقى، والنقد، كما كتب في السياسة والمجتمع والاقتصاد، وترجم وألف في العديد من الموضوعات المتصلة بالوطن وهمومه"⁶¹.

وقد برز اهتمام الأستاذ الطريس بالمسرح خاصة في جوانب عدة، أبرزها كتابته للمسرح، وعن المسرح، ثم إبداعه فيه، لدرجة يمكن القول بأن " اهتمامه بالمسرح يفوق أي اهتمام بفن من الفنون الأخرى، لقد كان فيه رائدا ومبدعا، وفي نفس الوقت تفوق علاقته به الإعجاب والتفجع إلى علاقة تأسيس الفعل المسرحي وتطويره. فلقد دخل المسرح بحركية الرائد والمؤسس والمبدع المشارك (...)، والجندي المخفي وراء كثير من الأعمال التي قدر لها الظهور في تلك الفترة ...

فهو في المسرح كاتب ومؤلف ومخرج ومشجع.

من هنا، يكون الحديث عن المسرح في أدبه إنما هو حديث عن جزء متميز من ذلك التنوع الإبداعي في أدبه ... عن جانب بارز خفي في آن واحد ... "⁶².

أما مسرحيته - موضوع دراستنا - " انتصار الحق بالباطل"، والتي كتبها عبد الخالق الطريس خصيصا لفرقة التمثيل لجمعية الطالب المغربية أواخر يناير 1933،

⁶¹ - محمد أديب السلاوي: " مرجع سابق، ص: 66.

⁶² - رضوان احداو: " مسرح عبد الخالق الطريس " (مع النص الكامل للمسرحية الرائدة " انتصار الحق بالباطل ")، دار الشيوخ للطباعة، تطوان، الطبعة الأولى (1988)، ص: 23.

وقام بتشخيصها طلبة المدرسة القرآنية بأصيلة، وعرضتها فرقة طلبة المعهد الحر بمسرح اسبانيول بتطوان في 10 يونيو 1936، وكانت قد نشرت سنة 1934، واعتبرت آنذاك أول مسرحية مغربية منشورة، فتعد فتحا في باب التأليف المسرحي، وهي صياغة مسرحية جديدة للتاريخ، جاءت لفضح سياسة التعتيم الاستعمارية، وطرحت - في المقابل - قضايا اجتماعية ووطنية طرعا واضحا، وبأسلوب فني تحريضي، وتلك سمة مشتركة بين كتابات جيل الرواد، باعتبار الأدب عامة، والمسرح على وجه الخصوص، لم يكن مقصودا لذاته، وإنما كان موقفا نضاليا فرضته المواجهة مع المستعمر، وهذا ما يفسر أن مسرحية " انتصار الحق بالباطل " قد أتت حلي بالمواقف التحريضية والتعبوية، إلى درجة أن الدكتور محمد الكفاط اعتبرها شعلة من النضال ضد المستعمر وضد الشعوذة والفكر المتحجر.

وتبرز أهمية مسرحية " انتصار الحق بالباطل " تاريخيا ومسرحيا، من خلال:⁶³

(1) - أن مؤلفها زعيم وطني ومناضل سياسي، مما يؤكد الرسالة النضالية للمسرح؛

(2) - أنها أول نص مسرحي مغربي مطبوع؛

(3) - كونها وراء استنهاض حركة مسرحية هادفة بالشمال، ومنافسة للعروض

الإسبانية؛

(4) - وضعت لمجالي الأستاذ الطريس، وللجيل الموالي، خارطة طريق

للموضوعات التي لها أسبقية تناول؛

⁶³ - رضوان احدادو: " مسرح عبد الخالق الطريس "، ص: 108، 109، 110.

(5) - كانت هي النص الحاضر دوما في افتتاح جل الجمعيات والفرق لأنشطتها وعروضها، نظرا لندرة النصوص آنذاك؛

(6) - كانت حافزا، ومحفزا، على اقتحام ميدان التأليف المسرحي، وأفضت إلى ظهور بعض أسماء الجيل الأول؛

(7) - دفعت الأقلام الشابة إلى دخول غمار طبع النصوص المسرحية، بغية تعميمها.

إضافة إلى العناصر التي سقناها، تميزت مسرحية " انتصار الحق بالباطل " بخصيصة أخرى، تمثلت في " اعتبارها أول محاولة مغربية ناجحة توفرت لها خصوصيات الكتابة الفنية"⁶⁴.

فما مدى صحة هذا الحكم ؟

وهل تمثل هاته المحاولة الرائدة - فعلا - نموذجا يعكس خصوصيات الكتابة

الفنية؟

⁶⁴ - رضوان احدادو : " مسرح عبد الخالق الطريس "، ص : 113.

ثانياً: دلالة العنوان في مسرحية "انتصار الحق بالباطل":⁶⁵

إن البحث في العنوان ينطلق من كونه جزءاً لا يتجزأ من مكونات النص، إذ يظهر النص ويعلن عنه، ويفرضه كقيمة ومعنى آت، فهو نواة النص، وبؤرته التخيلية.

فما هي الدلالات التي تربط العنوان بالنص، والنص بالعنوان ؟

يأخذ عنوان المسرحية وضعاً خاصاً، حيث تشغل وظيفته ضمن بنية النص، ونجد له حضوراً في المقاطع الحوارية، بشكل يجعلنا نتحدث عن العنوان، كسلطة فكرية مضمونية، تعمل على شد المتلقي، وإثارة فضوله وأسئلته.

إن العنوان يتنامى داخل النص عبر مسار تحولي، يبدأ بالباطل، وينتهي بالحق. وينتج نفسه بواسطة قصيدة تخاطب السياق التاريخي الريادي للمسرحية، التي كانت فتحة جديداً يجعل من الرجوع معرفة مقدسة، ونضالاً وطنياً في سبيل تحقيق الكرامة والحرية والتغيير.

لقد كان العنوان إخباراً مباشراً بالأمل الذي تحتله نفوس الأمة، وهي تترشح تحت نير الاستعمار والظلم والانحطاط (انتصار الحق)، وتقريراً يحدد الرسالة والوسيلة داخل سياق التحرر والمقاومة. وفي علاقة التقابل بين معنى الباطل ومعنى الحق، يخلق الفعل التوعوي التحرري، وتؤسس الصحوة، وتستنهض الهمم.

⁶⁵ - طبعت مسرحية "انتصار الحق بالباطل" لعبد الخالق الطريس بالمطبعة المهدية بتطوان في يناير من سنة 1933 في (83 صفحة)، ونشرت ثانية ضمن كتاب "القصيدة المغربية الحديثة" لحمد الصادق عفيفي، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء سنة 1961، في (138 صفحة)، ونشرت ثالثة بكتاب "مسرح عبد الخالق الطريس" لرضوان احداو، دار الشيوخ للطباعة، تطوان، سنة 1988 في (46 صفحة : من الصفحة 119 إلى الصفحة 166). وهاته الطبعة الأخيرة، هي التي اعتمدناها في الدراسة.

ومن صفحة العنوان، أعلن النص الإبداعي عن انتمائه الأدبي (رواية تمثيلية). إنه تصنيف يضعنا ضمن معرفة أولية تأسيسية بالعمل الدرامي، تدخله ضمن اختيار قرائي قريب منه، ومحاك له شكليا (الرواية)، ثم تحدد خصوصيته كفعل تمثيلي.

وبهذا التحديد، نستخلص أن المسرح المغربي، في بنيته التأسيسية، كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بسردية المسرح، لكن مع إلمام بسيط بفعل " التمسرح " الذي يحصر في عنصر التمثيل.

ولهذا، كان الاختيار السردى عند المؤلف في حاجة إلى أن يدعم باختيار آخر، يساعد على رصد الخصوصية المسرحية من خلال النص، وهو فعل التمثيل.

ثالثا : ملخص النص الدرامي :

1 - الفصل الأول :

يستقبل " محمد السعدي " صديقه " قاسم " في بيته، ويعاتبه عن غيبته الطويلة، وقد برر هذا الغياب بالسفر إلى برلين من أجل الاستشفاء، مبتهجا بعلاجه. ويستمر الحوار بين الصديقين، ليفصح عن اختلاف التوجهات الفكرية، وتباين النمط الاجتماعي لكليهما، خاصة بعد حضور الصديق " القصار "، الذي يطعم الحوار بنكهة من السخرية والإثارة، ثم يحضر الابن معربا عن أمنيته في السفر إلى الخارج من أجل إتمام دراسته، طلب واجهه الأب برفض قاطع، بواسطة مبررات فكرية تم عن الانغلاق والتحجر، والنظرة السلبية التواكلية للواقع.

تصدى الصديقان لتحجر الأب عبر خطاب حماسي واعظ ، يثبت حركية المجتمع، وتفاعله، وديناميته المتسارعة، وتجاوزته للرؤى الفكرية الساذجة والبائدة.

(2) - الفصل الثاني :

هو حوار خطابي مباشر بين الأستاذ وتلميذه (الابن عبد الله)، الذي عرض المشكل على أستاذه، مقتنعا بسفره إلى مدريد، ساعيا إلى البحث عن حل لصراعه مع أبيه.

وفي معرض حوار الأستاذ، تطرح قضايا إصلاحية توعوية، تدعو إلى مواجهة التخلف، واستنهاض همم التقدم، وخلق هاجس التغيير، والبحث عن بدائل تنويرية تواجه نمطية المجتمع المتحجر والجاهل، مبرزة دور الرسالة التربوية في معركة النهضة الاجتماعية.

ثم يبرز " أبو نخلة "، الذي يقترح حلا وسطا لإرضاء الأب وتلبية رغبة الابن، بواسطة الخدعة والحيلة.

(3) - الفصل الثالث :

يصور هذا الفصل مشهد الحيلة ولعبة " أبو نخلة "، التي ستبدأ بدرس الوعظ في الجامع حول النية، واستعراض " أبو قاسم " للحوار، ثم دخول المجدوب " أبو نخلة "، وهو يردد تتمات ودعوات، ويسأل، ويقول، فتفوح منه الكرامات، التي يخدع بها الأب، ويقع فريسة الجذبة، فيصدر الأمر لابن بمغادرة الوطن، وينقاد الأب مطيعا. وينتهي الفصل، ومعه المسرحية، بالإعلان عن انتصار الحق.

رابعا : الإرشادات المسرحية :

نقرأ الإرشادات المسرحية في بداية كل فصل، وكذا بين ثنايا الحوار، حيث تعمل على تقديم الشخصيات، والتنبيه إليها، وتحديد حركتها :

مثال ذلك :

- " (يظهر محمد السعدي (الأب) وهو رجل معتدل القامة متوسط الحجم ينبيء ما في جسمه من ارتخاء على تجاوزه الكهولة) " ⁶⁶.

- " (تدخل الخادمة المائدة وتحضر الأكل، وفي هذه الأثناء يدخل الابن، وهو شاب في العقد الثاني، نقي الخدين، نحيف الجسم، وفي توقد عينيه برهان على ذكائه واستعداده لتنمية مداركه) " ⁶⁷. " (بصيحان) " ⁶⁸.

خامسا : البناء الدرامي :

اعتمدت المسرحية بناء دراميا تقليديا بواسطة حبكة واضحة وبسيطة، وذلك لعدم اشتغالها على أحداث فرعية تعقد الاكتشاف. كما أن الأحداث تميزت بعنصر التدافع والتدفق والتسلسل، إذ كل فعل ينتج عنه فعل آخر. فنحن أمام بطل له هدف، وعقبات تحول دون تحقيق هذا الهدف.

1) - الفصل الأول :

شرح وعرض تمهيدي يعرفنا على الشخصيات، وعلى موضوع المسرحية، بواسطة مجادلة بين شخصيتين، انفتحت على واجهة الابن، لتخلق عنصر الهجوم أو نقطة الانطلاق، وهي (معارضة الأب لتطلعات الابن).

⁶⁶ - مسرحية : " انتصار الحق بالباطل " لعبد الخالق الطريس، ص : 123.

⁶⁷ - المسرحية، ص : 131 - 132.

⁶⁸ - نفسها، ص : 137.

(2) - الفصل الثاني :

خلق الحدث الصاعد، حين تطور الصراع وتثبت الابن برأيه، ساعيا إلى البحث عن حل عند أستاذه.

وفي هذا الفصل، تجلت ذروة الحدث، وتطور الصراع بشكل ازداد قوة وتأثيرا، حينما أصبحت العقدة ممكنة الحل، مع الحيلة والتدبير.

(3) - الفصل الثالث :

إنه الفصل الذي سيعرف الانقلاب والتحول في الحدث، وفق قانون السببية، حيث سيتم تحول في موقف الأب، انطلاقا من قناعاته، وانقلاب في الموقف الشعوري للابن، انطلاقا من حيله، فأنحلت العقدة، وانتهى الفعل والموضوع.

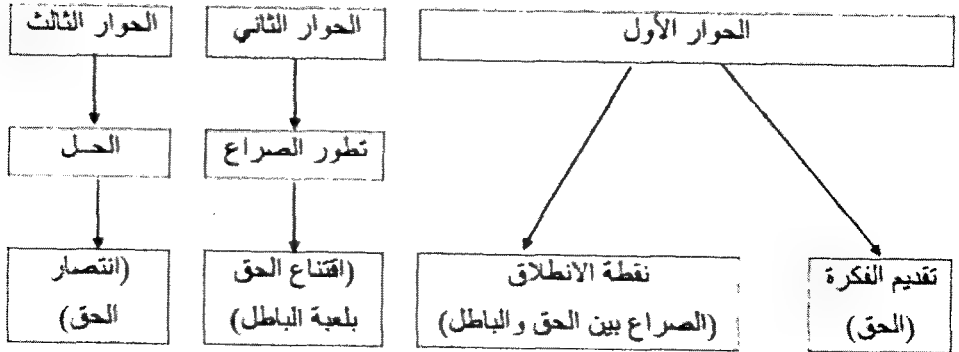
لذلك، ظل البناء الدرامي بسيطا يعمل على تكثيف المعنى بشكل مباشر، مع طغيان الفكر على الفعل، حيث ظل الوعي النقدي والنضالي هما الرافدان الأساسيان للذات بينان الحوار، ويهيمنان على إنتاج النص.

من هنا، خلقت المسرحية صراعا متناميا في ذهن الشخصيات، بين :

الانهازمية	#	الفعل والتغير
الجمود	#	التطور
التواكل	#	التوكل
الفردانية	#	التضحية
ماض يرضى	#	حاضر يفعل

وبذلك، أسست المسرحية منطق المواجهة والنضال، حين جعلت المسرح صيغة فنية، وأداة موضوعية لتبرير المسكوت عنه، والمحرم.

والخطاطة الآتية تلخص لنا البناء الدرامي في مسرحية " انتصار الحق بالباطل " :



فيكون الحق انتصارا، والباطل لعبة ستنتفي بانتهاء الحكيم، ويستمر الحق على أرض الواقع.

سادسا : شخصيات الحدث :

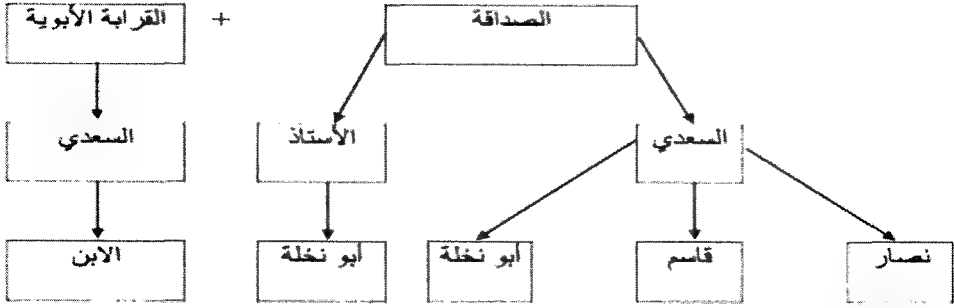
تحركت الشخصيات في صناعة الحدث كأفكار وعواطف لا كأفعال، وهذا تابع من قيد الظرفية النضالية الذي فجر الإبداع، وحدد رسالته.

ومن خلال استقراء النص، أمكننا أن نرصد علاقات بين شخوص المسرحية، يبنها الحوار :

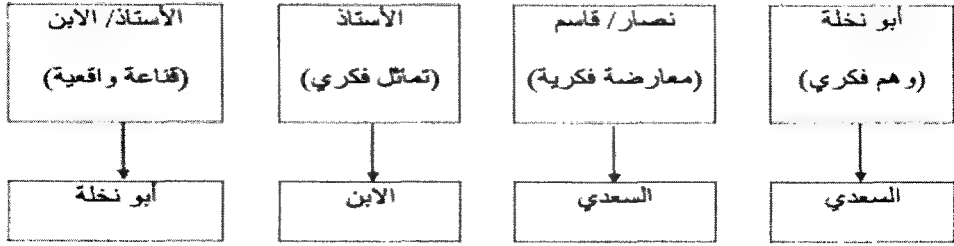
- العلاقات الحميمة التي تجلها العاطفة والقربة؛

- العلاقات الفكرية التي يرصدها خطاب الفكر، المبني على التعارض.

العلاقات الحميمية :



العلاقات الفكرية :



إذن، فالشخصيات أنتجت النص عبر الخطابات الآتية:

الشخصيات	نوع الخطاب
السعدي	خطاب الجهل والتواكل
قاسم	خطاب العقل
القصار	خطاب العقل
الابن	خطاب التغيير
الأستاذ	خطاب النضال والتغيير
أبو نخلة	خطاب الواقع والمكر
مبروكة	خطاب الهامش

سابعا : الفضاء الزماني والمكاني :

يلحظ الدارس لمسرحية " انتصار الحق بالباطل "، أن المؤلف لا يهتم بتحديد الزمن على مستوى إرشاداته، ولكنه يظهره داخل خطاب القول (الحوار)، ومن خلال الأكسسوارات والملابس، إذ ترمز إلى العصر المرجعي للقول وتبرزه، فهو الذي يتأسس عليه الفعل. فنجد مثلا إشارات للزمان :

- " العشاء " (ص : 123 و126)؛

- " مساء سعيد " (ص 128 - 138)؛

وبالنسبة للمكان :

- " في بيت أنيق " (ص : 123).

ثامنا : لغة الحوار :

تضمن النص المسرحي " انتصار الحق بالباطل " حوارات طويلة، بأسلوب فصيح، واعظ ، مباشر، يعتمد الحجاج والتفسير والإقناع، بواسطة الحجّة الشرعية والأدبية، حيث تندخل الآيات الشعرية غالبا لإثبات الموقف، وتحقيق مصداقية القول ووثوقيته.

يقول الأستاذ رضوان احدادو عن مميزات الكتابة لدى عبد الخالق الطريس "

هناك أربع خصائص تميزت بها الكتابة عند الطريس من حيث الأسلوب :

1) - السلاسة في القول مع وضوح المعنى، وقد ساعده على ذلك تنوع المشارب

الفكرية التي نهل منها، فلقد اطلع على الأدب العربي قديمه وحديثه، وعلى الغربي الإسباني

والفرنسي (درس في القرويين والقاهرة وباريس)؛

(2) - تجنبه لوحشي الكلام وغريبه دون السقوط في الابتذال أو الاستخفاف أو الاستهجان؛

(3) - يتعامل مع الجمل القصيرة والرنانة في نفس الوقت؛

(4) - يعتمد تكرار بعض الكلمات أو الفقرات (...) لتجميل المعنى ومخاطبة الأذن بإضفاء موسيقى خاصة " ⁶⁹.

إن هذه النصوص الدرامية (" العلم ونتائجه"، " الوليد بن عبد الملك"، و" انتصار الحق بالباطل")، اشتركت مع مسرحيات أخرى في رسم معالم الكتابة الدرامية لدى جيل التأسيس، التي نرصد مقوماتها على مستويين : المستوى الموضوعاتي والمستوى الفني. تاسعا : مقومات الكتابة الدرامية لدى جيل التأسيس/ الرواد في مسرح ما قبل الاستقلال :

أ) - على المستوى الموضوعاتي :

لقد كانت موضوعات التأليف المسرحي نابعة من الظرفية التاريخية التي وازت نشأة العمل الدرامي، وساهمت في بنائه، وهي ظرفية المقاومة، مقاومة سلطة الحماية والرقابة، والتطلع نحو التحرر من أغلال الاستعمار، وذلك ما جعل الرسالة المسرحية عند جيل الرواد تنطلق من قناعة سياسية إصلاحية، معتبرة العمل الدرامي وسيلة لاستنهاض الهمم وإيقاظ الوعي الوطني، وتخليق المجتمع المغربي وتطويره. فتفجر التأليف المسرحي، كجهد ونضال، باعتبار أن الكّابات المسرحية قد ولدت، في زمن المقاومة، وعيا من

⁶⁹ - رضوان احدادو : " مسرح عبد الخالق الطريس"، ص : 20.

تكتب هذه المرحلة بالأدوار التي يمكن أن يلعبها المسرح، ليس فقط في التخليق، ولكن في محاربة مجموعة من الأمراض الاجتماعية، والمساهمة في تثبيت الهوية المغربية العربية الإسلامية، وهو ما جعلها كتابة سياسية أخلاقية بالدرجة الأولى.

وقد أظهرت عناوين المسرحيات، خلال هذه المرحلة، النمط الموضوعي للإبداع المسرحي، الذي لا يكاد يخرج عن المحاور الآتية :

1 - المحور التراثي التاريخي :

نقرؤه من خلال العناوين الآتية :

- " العباسة أخت الرشيد " ، للمهدي المنيعي؛

- " بلال يعذب " ، للعربي الناصري؛

- " سليمان القانوني " ، للحسن السائح؛

- " الوليد بن عبد الملك " ، لمحمد الحداد؛

- " صلاح الدين الأيوبي " ، لنجيب الحداد؛

- " المنصور الذهبي " ، لمحمد بن الشيخ.

وقد ارتكزت هذه الأعمال التراثية على :

1 - نقل التاريخ العربي الإسلامي والمغربي الإسلامي بوقائعه وأحداثه، مع

التزام الصدق والحرفية؛

2 - التركيز على الموقف البطولي، واستعماله كأسلوب لاستنهاض الهمم

وإيقاظ الوعي الوطني؛

(3) - عكس الماضي على الحاضر، والتركيز على الترابط الروحي والتاريخي بين المشرق والمغرب؛

(4) - التركيز على القيم العربية الأصيلة، وإبراز مفاخر العرب وبطولاتهم، وشهامتهم، وعرض أمجادهم التاريخية والحضارية؛

(5) - الحرص على ذكر الأعلام التي عرفها التاريخ، والشخصيات الجاهزة المرتبطة بالوجدان العربي؛

(6) - الاكتفاء بحرفيات التراث وملامسته كشكل استعراضي، يستظهر المواقف والأسماء والتواريخ، ولا يزيد عن ذلك شيئاً؛

(7) - التعامل مع التراث في شكل تجزيئي انتقائي، باعتباره مجرد معارف يتم ترديدها بأسلوب منمق، تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف.

(2) - المحور الديني :

2.1 - ارتباط التاريخ بالدين حينما تستلهم المسرحيات لحظات عن السيرة النبوية (مثلاً : " بلال يعذب " للقرشي الناصري)؛

2.2 - التركيز على ذكر اسم الله في عناوين المسرحيات، كما نجد في : " مسجد الله " للحسن السائح، و " حكمة الله " لرشاد بوشعيب، و " يد الله " لعبد الرزاق الهراوي؛

2.3 - ربط الوعي الإصلاحي بالوعي الديني، مثل " تحت راية العلم والجهاد " لعبد الله الجراري.

(3) - المحور الاجتماعي :

ونلسه من خلال العناوين الآتية :

" خطورة الزواج " - " الرشد بعد الغي " - " أدب العلم ونتائجه " - " قف أيها

المتهم " - " انتصار الحق بالباطل " ...

وقد طرح هذا المحور الاجتماعي القضايا الآتية:

(1) - الصراع من أجل الحفاظ على الشخصية الوطنية؛

(2) - فقدان الإنسان لإنسانيته؛

(3) - الوضع الاقتصادي المزري؛

(4) - العلاقات العائلية؛

(5) - وضع اليتيم داخل مجتمع ينحرف نحو المادية؛

(6) - الزواج وقدسيته؛

(7) - العلم كوسيلة من وسائل القضاء على التخلف.

ب) - على المستوى الفني :

(1) - البناء الدرامي :

حاولت مسرحيات التأسيس أن تضيفي شرعية ووثوقية على العمل المسرحي،

وترسخ قواعده، وتكسر حجاب الغربة بين هذا الفن الوافد والمتلقي المغربي، ولذلك التزمت

كلمات هاته المرحلة قواعد الكتابة الأرسطية، من خلال :

(1) - اعتماد النص الكلاسيكي الإيهامي، الذي يرصد الواقع عبر أبطال من الحياة العامة أو التاريخ، رصدا بسيطا، حيث كانت الأحداث لا تنامي بشكل مقنع؛

(2) - تأرجح الممارسة بين الأدبي والمسرحي، حيث اعتبرت المسرحية رواية تمثيلية.

وقد صنف الدكتور محمد الكفاط التأليف الدرامي لهذه الفترة في غمطين رئيسين :

(1) - الميلودراما، وتدرج تحتها :

أ - المسرحيات التاريخية؛

ب - المسرحيات السياسية؛

ج - المسرحيات الرمزية؛

د - المسرحيات الدينية.

(2) - الفارس أو المهزلة، وتدرج تحتها :

أ - المسرحيات الاجتماعية؛

ب - المسرحيات التهذيبية (الأخلاقية التعليمية) ⁷⁰.

(2) - اللغة الدرامية :

في مقابل الغنى المضموني والفكري والإيديولوجي، تميزت الكتابات المسرحية المغربية في بداياتها الأولى ببساطتها التقنية، لأن الرواد كانوا قد دشنا محاولات جريئة

⁷⁰ - محمد الكفاط : مرجع سابق ، ص : 100 ، 101.

ووازنة لتمثل قانون الكتابة وصناعتها، وهذا ما يفسر طغيان الطابع الخطابى والغنائى عليها، حيث كانت تعتمد على الاستمالة العاطفية ومحاولة الإقناع العقلي.

ومن ثم، يمكن استنتاج ما يأتي :

(1) - استخدام اللغة العربية الفصحى، الشاعرية الدقيقة، حيث جاءت المسرحيات أقرب إلى القصيدة العمودية منها إلى الحوار المسرحي؛

(2) - طغيان الطابع الخطابى التعليمى والغنائى، مع إدخال الشعر والأنشيد لتحسيس الجمهور؛

(3) - تمثل قانون الكتابة وصناعتها، مع الاستفادة من النصوص العالمية بواسطة الترجمة الحرفية أحيانا؛

(4) - اعتماد المونولوجات الطويلة المشحونة بالقيم، بشكل أفقد بعض الأعمال صبغتها الفنية، وأسقطها في متهات الخطابية.

(3) - التشخيص :

وقد تمثل هذا العنصر أساسا في :

(أ) - رسم الشخصيات بشكل سطحي وبسيط ، يغلب عليه طابع الإيهام؛

(ب) - تحريك الشخصيات كأفكار، أكثر منها كأفعال؛

(ج) - اعتماد الشخصية النمطية، خاصة في النصوص التاريخية أو المقتبسة عن

موليير.

إن هاته الاتجاهات والأنماط المسرحية، أبانت عن التفاعل القائم بين المسرح

المغربي والمسرحين المشرقي والغربي، في سبيل إنتاج أنموذج مغربي موسوم بطابعه، مرتين

بخصائصه الأسلوبية والفنية، إذ " لا أحد ينكر تواضع المستوى الإبداعي والجمالي في أعمال ما قبل الاستقلال، لكن هذا الريرتوار هو الذي أعطى صورة أولى عن ماهية المسرح عندنا، وعن المواصفات التي يجب أن يحملها، خاصة لما أدرك الفاعلون المسرحيون الكتاب والنقاد، وكل الذين ارتبطوا بالمسرح خلال الممارسة النقدية في عهد الحماية " ⁷¹.

⁷¹ - حميد ابتاتو: " المسرح الاحترافي المغربي : الهوية والتباسات الانتساب "، ص: 31.

خاتمة :

وبعد، فتلك بعض من مقومات الكتابة الدرامية لدى جيل الرواد قبل الاستقلال، إذ عبرت هاته الكتابة عن وعي جنيني كان ضروريا لغرس بذور كل ثقافة جديدة ووافدة، كما أن الوظيفة النضالية والتنويرية التي حملها رجال المسرح المغربي آنذاك، جعلتهم لا يهتمون بالمقومات الفنية إلا في حدود التقليد والاقتباس، وفي أحيان معدودة في حد الترجمة، ناظرين إلى الإبداع المسرحي كسلاح في صراع الإنسان المغربي مع ذاته، ومع المستعمر.

فقبل " مطالبة فرقنا المسرحية - التي كانت تشق طريقها بثبات نحو تأكيد الذات والهوية - بنتاجات ذات قيمة فنية عالية، كان علينا أن نجنبها الدور الدعائي الذي لعبته طوال فترة الاستعمار، إذ جعلها هذا الاتجاه بعيدة عن الاستفادة من التقاليد الشعبية بقدر ما كانت تستغل ريفرتوار الشرق العربي وبعض المسرحيات التي وضعها كتّاب محليون، أو التي اقتبست عن الأدب الفرنسي " ⁷².

⁷² - حسن المنيعي : "ملاحظات حول حركة المسرح المغربي"، جريدة " العلم الثقافي "، العدد 226، 15 مارس

، 1974.

لائحة المصادر والمراجع

- أولا) متن الاشتغال :

- 1 - الحداد (محمد)، " الوليد بن عبد الملك " ضمن كتاب " نشأة المسرح والرياضة بالمغرب " لعبد القادر السميحي، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط (1986)، (من ص : 208 إلى ص : 224).
- 2 - الطريس (عبد الخالق)، " انتصار الحق بالباطل "، (النص الكامل للمسرحية الرائدة) ضمن كتاب (مسرح عبد الخالق الطريس (القسم الثاني) لرضوان احدادو (من ص : 119 إلى ص : 166)، دار الشويخ للطباعة، تطوان، الطبعة الأولى (1988).

- ثانيا) المراجع:

- الكتب العربية:

- 1 - ابن بشكوال، " الصلة "، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني (القاهرة - بيروت)، الجزء الثاني، الطبعة الأولى (1989).
- 2 - أسليم (محمد)، " ذاكرة الأدب (في الشعر والرواية والمسرح) "، سندي للطباعة والنشر، مكناس، الطبعة الأولى (1999).
- 3 - اكويندي (سالم) * " سلطة المسرح "، منشورات جمعية آسفي للبحث والتوثيق، مطبعة دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى (2000)؛
- * " عتبات المسرح : دراسة وتحليل المؤلفات المسرحية "، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1427 هـ - 2006 م).
- 4 - بحرأوي (حسن)، " المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيوثقافية "، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1994).
- 5 - البدوي (عبد القادر)، " دفاعا عن المسرح المغربي "، منشورات البدوي، مطبعة دار المناهل للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى (مارس 1996).

- 6- بغداد (مصطفى)، " المسرح المغربي قبل الاستقلال "، منشورات الرهان الآخر، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (ماي 2000).
- 7- بناني (رشيد) * " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي (تجارب وأعلام) "، مطبعة العثمانية، الدار البيضاء (2001)؛
- * " حفريات في ذاكرة المسرح المغربي : محمد القري "، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء (2001).
- 8- بن زيدان (عبدالرحمان) * " من قضايا المسرح المغربي "، مطبعة صوت مكناس، مكناس (1978)؛
- * " كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي " مطبعة إفريقيا الشرق الدار البيضاء (1985)؛
- * " المقاومة في المسرح المغربي "، سلسلة دراسات تحليلية 6، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (1985)؛
- * " المسرح المغربي في مفترق القراءة "، السلسلة المسرحية (4) إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، الطبعة الأولى (غشت 2002)؛
- 9- الجاراي (عباس) * " صفحات دراسية من القديم والحديث "، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1976)؛
- * " الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها " (الجزء الأول)، منشورات مكتبة المعارف، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (1982).
- 10- الحكيم (توفيق)، " قالبنا المسرحي "، دار مصر للطباعة، القاهرة (1988).
- 11- السائح (الحسن)، " نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي "، منشورات دار الكتب العربية، لبنان (1968).
- 12- السلاوي (محمد أديب) * " المسرح المغربي من أين وإلى أين "، وزارة الثقافة، دمشق (1975)؛
- * " المسرح المغربي : البداية والامتداد "، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى (1996).
- 13- السميحي (عبد القادر)، " نشأة المسرح والرياضة في المغرب "، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط (1986).

- ٦٦ - تقيون عبد الله * " فجر المسرح العربي بالمغرب "، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والطباعة، تونس (1988)؛
- * " حديث الإذاعة حول المسرح العربي "، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والطباعة، تونس (1988)؛
- * " حياة في المسرح "، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (يناير 1997)؛
- 15 - عزام (محمد)، " المسرح المغربي " (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1987).
- 16 - القباچ (محمد مصطفى)، " من قضايا الإبداع المسرحي "، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1420 هـ 2000 م).
- 17 - الكتاني (محمد)، " الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث (جزءان) "، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1402 هـ 1982 م).
- 18 - الكفاط (محمد) * " بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات "، دار الثقافة، الدار البيضاء (1986)؛
- * " المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس (مشروعا عرضين مسرحيين)"، مطبعة سبو، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1991)؛
- * " المسرح وفضاءاته "، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى (1996)؛
- * " المسرح المغربي بين التراث والنص الثالث "، منشورات جمعية محمد الكفاط لهواة المسرح الوطني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (2005).
- 19 - كنون (عبد الله)، " أحاديث عن الأدب المغربي الحديث "، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة (1405 هـ 1984).
- 20 - هلاّلي (زبيدة)، " أعلام مؤلفي المسرح في المغرب " (دراسة بيبليوغرافيا من سنة 1920 إلى 1996)، مطبعة بريستيكراف، سلا، الطبعة الأولى (1996).
- 21 - لوليدي (يونس)، " المسرح والمدينة "، سلسلة دراسات ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر، الكتاب رقم (2)، مطابع دار الشرق، الدوحة، (يونيو 2006)؛
- 22 - المريني (الحسين)، " من ثنایا الذاكرة : أوراق من مسيرة المسرح المغربي (1948 - 2001) "، دار البوكيلي للطباعة، القنيطرة (2002).

23 - المنيعي (حسن)، * " آفاق مغربية " (مجموعة مقالات عن الأدب والفن)، المطبعة الوطنية، مكناس (نونبر 1981)؛

* " المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة) "، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة محمد الخامس، فاس، الطبعة الأولى (نونبر 1994)؛

* " أبحاث في المسرح المغربي "، منشورات الزمان، سلسلة شرفات الزمن، الكتاب الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية (يناير 2001)؛

- كتب باللغة الأجنبية:

1- CHAKROUN (Abdallah) «A la rencontre du théâtre au Maroc », Imprimerie Najah Eljadida, casablanca (1998).

2- Collectif «Le texte théâtral entre l'écriture et la présentation », actes de la table ronde organisée en marge de la manifestation culturelle "lire le théâtre", Rabat, 14-16 mai 2002, Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, publications du ministère de la culture, imprimerie Dar Almanahil (2004

3- LARTHOMAS (Pierre) «Le langage dramatique, sa nature et ses procédés », P.U.F, 3ème édition, décembre (1990).

4- RAYNGAERT (jean pierre) «Introduction à l'analyse du théâtre », Bordas, Paris (1991)

- الكتب المترجمة :

1 - عوزري (عبد الواحد)، " المسرح في المغرب بنيات واتجاهات "، ترجمة عبد الكريم الأمrani، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (1998).

- ثالثاً) الدوريات والمجلات والجرائد : - العربية :

أ) - الدوريات :

- 1 - شراع (سلسلة)، كتاب نصف الشهر، عدد 49، حسن المنيعي : " المسرح مرة أخرى "، (28 شوال 1419 هـ / 15 فبراير 1999 م).
- 2 - عالم المعرفة (الكويتية)، ع 248، د. علي الراعي : " المسرح في الوطن العربي "، الطبعة الثانية، الكويت (ربيع الآخر 1420 هـ / أغسطس - آب 1999 م)؛

ب) - المجلات :

- 1 - " الثقافة " (المغربية)، العدد 8، (ماي 1999)؛
- 2 - " عالم الفكر "، العدد 4، المجلد 17، (يناير، فبراير، مارس 1987)؛
- 3 - " الفن " المغربية، العدد 2 (دجنبر 1956).
- 4 - " الفنون " (المغربية)
- * العددان 1 و 2، السنة الثانية، رمضان - شوال، 1394 هـ (أكتوبر، نونبر 1974)؛
- * العددان 3 و 4، السنة الثالثة، شوال، ذي الحجة 1396 هـ (أكتوبر، دجنبر 1976)؛
- 5 - " كلية الآداب " (فاس)، العدد 1، السنة الأولى (1978).

ج) - الجرائد :

- 1 - " الشمال " (تطوان)، العدد 214، الثلاثاء 08 صفر 1425 (من 30 مارس إلى 05 أبريل 2004).
- 2 - " العلم " * العدد 1801 (28 مايو 1952)؛
- * 8 مارس 1974؛
- * العدد 226 (15 مارس 1974)؛
- * العدد 310، السنة السابعة (23 أبريل 1976)؛
- * الأعداد 416، 417، 418 السنة الثامنة (دجنبر 1977)؛
- * الأعداد 467، 468، 469، السنة الثامنة (1979)؛
- * العدد 613، السنة الثانية عشر (1981)؛

* 26 يناير 2002؛

* 02 مارس 2002.

رابعاً) الأطاريح:

- 1- بناني امشيطة (رشيد)، " المسرح المغربي قبل الاستقلال : دراسة دراماتورية "، رسالة دكتوراه الدولة في الآداب، تحت إشراف الدكتور يونس لوليدي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرارز فاس، السنة الجامعية (2004 - 2005).

خامساً) المعاجم والموسوعات :

أ) - العربية :

- 1- ابن منظور، " لسان العرب "، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (بدون تاريخ).
- 2- إلياس (ماري) وقصاب حسن (حنان)، " المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض " (عربي، فرنسي، أنجليزي)، مكتبة لبنان، ناشرون، طبعة أولى (1997).
- 3- بلخيري (أحمد)، " المصطلح المسرحي عند العرب "، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى (1999).
- 4- حمادة (إبراهيم)، " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية "، دار المعارف، القاهرة (1985).

ب) - الأجنبية :

- 1- ALBIN (Michel) " Dictionnaire du Théâtre ", Encyclopedia, Universalis, Paris (1998).
- 2- CORVIN (Michel) " Dictionnaire Encyclopédique du théâtre ", Bordas, Paris (1991).
- 3- PAVIS (Patrice) " Dictionnaire du Théâtre ", Edition revue et corrigée, préface de Anne Ubersfeld, Dunod, Paris (1996) .

الفهرس

إهداء.....	5
مقدمة.....	7
الفصل الأول : بوادر المسرح المغربي وتمظهرات استنباته.....	11
تمهيد :	13
أولا : البدايات الأولى للمسرح المغربي	14
ثانيا : القواعد الفنية الأولى وسبل ترسيخها.....	21
أ) تأسيس الفرق المسرحية	21
ب) بوادر التأليف المسرحي.....	25
ج) الترجمة والاقتباس.....	31
الفصل الثاني : قراءة في مسرحية " اليتيم المهمل والمثري النبيل " أو " لعلم ونتائج " لمحمد القرني من خلال ملخصها.....	43
أولا : محمد القرني : مسيرة مناضل ورائد في التأليف المسرحي.....	45
ثانيا : ملخص فصول المسرحية.....	52
تركيب.....	54
الفصل الثالث : محمد الحداد ومسرحة التاريخ " الوليد بن عبد الملك " أمودجا.....	55
أولا : محمد الحداد ومسرحة التاريخ.....	57
ثانيا: بين " كلية ودمنة " و" الوليد بن عبد الملك ".....	58
ثالثا : البناء الدرامي في مسرحية " الوليد بن عبد الملك " لمحمد الحداد.....	60
1) فصول المسرحية ومشاهدها.....	60
2) البناء الدرامي في مسرحية " الوليد بن عبد الملك ".....	70
3) الشخصيات.....	75
4) الزمان والمكان.....	78

79 لغة الحوار
	الفصل الرابع: عبد الخالق الطريس ومسرح المواجهة:
81 " انتصار الحق بالباطل " (رواية تمثيلية في ثلاثة فصول) أنموذجا
	أولا : عن عبد الخالق الطريس الزعيم السياسي
83 والكاتب المسرحي (1910 - 1970)
87 ثانيا : دلالة العنوان في مسرحية "انتصار الحق بالباطل "
88 ثالثا : ملخص النص الدرامي
89 رابعا : الإرشادات المسرحية
90 خامسا : البناء الدرامي
92 سادسا : شخصيات الحدث
94 سابعا : الفضاء الزماني والمكاني
94 ثامنا : لغة الحوار
	تاسعا : مقومات الكتابة الدرامية لدى جيل التأسيس / الرواد في مسرح ما قبل
94 الاستقلال
95 أ) على المستوى الموضوعاتي
98 ب) على المستوى الفني
103 خاتمة:
105 لائحة المصادر والمراجع:
111 الفهرس



في الدراسة التي نقدمها اليوم، نروم مقارنة الكتابة الدرامية بالمغرب خلال فترة ما قبل الاستقلال، مسلطين الضوء على ثوابتها ومتغيراتها، في جانبها التراثي، نظريا وتطبيقيا، مستحضرين المراحل التي مرت بها هاته الكتابة، نشأة، ونضجا، حتى استوت بالصورة التي هي عليها اليوم.

وقد مثلت الأشكال الفرجوية التي شهدتها المغاربة، خلال فترات زمنية متباينة، (البساط - الحلقة - سيدي الكتفي - سلطان الطلبة ...)، أولى البوادر لملامسة الظاهرة الفرجوية. وإذا كانت هذه المظاهر الفرجوية سابقة على التأسيس المسرحي بمفهومه الحديث، فإن انغراسها في التربة المغربية سمح بمراكمة تجارب ثرية، وبتجريب صيغ وأشكال فنية كان لها أكبر الأثر على استواء أنواع مسرحية، كما ساهمت في تطوير الكتابة الدرامية، ووسمها بالخصوصية المحلية، بعد أن استغرقت ردحا من الزمن في تعقب النموذج المشرقي أو الغربي.



د. عطاء الله الأزمي

طبع هذا العدد بمساهمة وزارة الثقافة



المملكة المغربية
وزارة الثقافة

